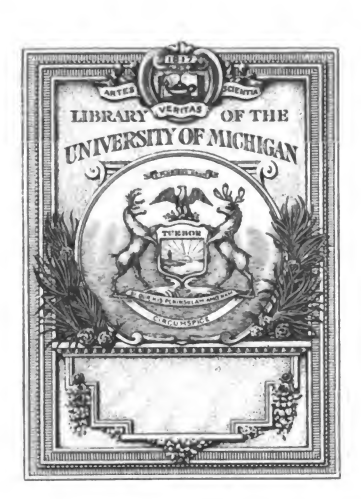


Russische Kunst

Alexander Eliasberg, Philip (Provenance). Kaplan





ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



Russische Kunst



1. Pokrowkirche an der Nerlja bei Wladimir (1165).

Alexander Eliasberg

Russische Kunst

Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums

Mit neunundachtzig Abbildungen



Zweite Auflage

München 1915 R. Piper & Co. Verlag

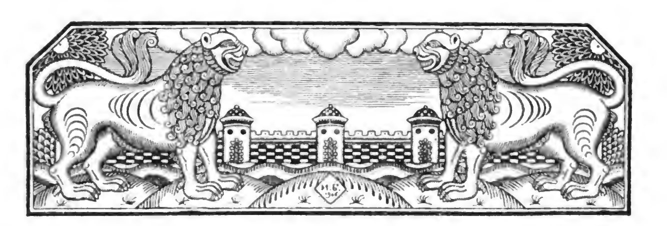
Dieses Buch widme ich meiner Frau

Vorwort

Bei der Gründlichkeit, die des Deutschen Haupterbteil ist, begnügt er sich nicht damit, seine Feinde zu schlagen, er will auch wissen, wes Geistes Art sein Gegner ist. — England und Frankreich, die Feinde im Westen, sind uns nicht fremd. Wir dürfen sagen, daß wir in einem guten Stück ihres Geisteslebens ebenso zu Hause sind wie in unserem eigenen. Anders steht es mit Rußland. Ohne die Gründe dafür näher untersuchen zu wollen —: hier besteht eine Lücke, und daß sie als solche empfunden wird, geht schon daraus hervor, daß die Werke Tolstojs, Dostojewskijs und Gogols — um nur ein paar kennzeichnende Namen zu nennen — jetzt noch intensiver gelesen werden, als dies schon in Friedenszeiten der Fall war, und zwar nicht nur in der Heimat, sondern auch draußen hart am Feinde.

Diesem Bedürfnis, das Wesen des russischen Geistes zu erkennen, soll die vorliegende Schrift auf dem Gebiete der bildenden Künste entgegenkommen.

Verlag und Verfasser sind sich klar, mit dieser Untersuchung nicht mehr als einen ersten Versuch bieten zu können, handelt es sich doch um ein Gebiet, das bisher nur selten ein Forscher betreten hat und über das eine Literatur in deutscher Sprache überhaupt noch nicht vorliegt.



2. J. Bilibin: Zierleiste in altrussischem Stil.

Einleitung

Was ist russisch? Was sind die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale des russischen Wesens vom westeuropäischen? Der Dichter Dmitrij Mereschkowskij beantwortet diese Frage in etwas poetisierender Form wie folgt: „Bei ihnen (den Westeuropäern) herrscht Apollo, bei uns — Dionysos; ihr Genie liegt in der Mäßigung, das unsrige in der Ausschweifung; sie lieben den goldenen Mittelweg, wir lieben das Äußerste; sie sind nüchtern, wir sind trunken; sie sind gerecht, wir haben keine Gesetze." Dieser Definition des allerdings wenig objektiven russischen Dichters kann man im allgemeinen zustimmen, und die Probe aufs Exempel bei einer Reihe von russischen Erscheinungen ergibt eine Bestätigung dieser Formel. Zu allererst in der Politik: es ist ohne weiteres klar, daß die russischen Nihilisten und Revolutionäre, Tolstoj und Bakunin ebenso wie ihre Gegner sich von den entsprechenden westeuropäischen Vorbildern durch die Maßlosigkeit ihrer Ansprüche, durch ihren Drang zum Äußersten und durch die Schrankenlosigkeit ihres Denkens unterscheiden. Dasselbe finden wir in der Religion: der Fanatismus der älteren und neuen sogenannten christlichen Sekten (man denke nur an die Selbstverbrenner und die Selbstverstümmler) einerseits und der „aufgeklärten" Atheïsten andererseits ist russisch, weil er in jedem Falle maßlos ist. Auch in der Anwendung auf die Literatur scheint die Mereschkowskijsche Formel zu stimmen, und gerade diejenigen russischen Dichter erscheinen uns

am russischsten, die sich durch die Maßlosigkeit in der Form, in der Anwendung der künstlerischen Mittel und in den ideellen Absichten auszeichnen; ich brauche nur einen Namen zu nennen: Dostojewskij. Und wenn der russische Dichter einem westeuropäischen Vorbilde folgt (und das tut er sehr oft), so ist er stets bestrebt, sein Vorbild mit dessen eigenen Waffen zu schlagen: so ist der Byronist Lermontow unendlich dämonischer als Byron selbst und aus diesem Grunde typisch russisch.

Selbstverständlich sind nicht alle russischen Dichter „maßlos" im Mereschkowskijschen Sinne: neben dem Genie der Maßlosigkeit, Dostojewskij, gibt es auch ein Genie des Maßes und Stiles, Turgenjew, der dem westeuropäischen Leser aus diesem Grunde weniger russisch erscheint. Und doch ist er nicht weniger russisch als Dostojewskij, obwohl es bei ihm viel schwerer ist (natürlich abgesehen vom Reinstofflichen), das Echt-Russische nachzuweisen: wie abgeschliffen, wohl abgemessen und festgefügt die abendländisch abgeklärte Form seiner Werke auch zu sein scheint, gärt doch unter dieser Form das sie zu sprengen drohende Russische, Ungestüme, Dionysische und verleiht der unrussischen Form eine echt russische innere Spannung.

Wenn wir uns nun zu der bildenden Kunst wenden, so ist der Nachweis des Typisch-Russischen noch viel schwieriger. Es hat wohl unter den russischen Künstlern keine so titanischen Persönlichkeiten gegeben wie es Lermontow, Dostojewskij und Tolstoj in der russischen Dichtung waren. Dann hängt auch diese Erscheinung mit dem eigentümlichen Gange der russischen Kulturgeschichte und mit der von dieser bedingten Entwicklung der ästhetischen Ansichten zusammen. Allerdings gab es zwei — drei russische Maler (auf die ich später genauer eingehen werde), die nicht weniger prononciert russisch sind als Dostojewskij; die Mehrzahl der neueren russischen Künstler gehört aber mehr zum Schlage eines Turgenjew (selbstverständlich abgesehen von der Größe der Begabung) und erscheint daher dem westeuropäischen Betrachter durchaus international und unrussisch. Noch schwieriger als bei der Malerei ist die Anwendung der Mereschkowskijschen Formel und die Definierung des Echtrussischen bei der russischen Architektur, obwohl sie, wie wir später sehen werden, die den Russen am meisten gelegene Form der Kunst ist. Nichts ist leichter, als Analogien mit westeuropäischen Künstlern zu finden und von dem einen zu sagen — „Das ist ja der russische Gainsborough!" und vom anderen — „Das

ist der russische Klimt!" Ebensogut könnte man aber sagen, Tschechow sei nur der russische Maupassant und Lermontow der russische Byron gewesen, und beides wäre gleich falsch.

Wie gut orientiert man in Deutschland über russische Literatur ist (Dostojewskij z. B. wird bei uns intensiver gelesen und richtiger gewertet als in Rußland), so wenig ist man über das Wesen und die Entwicklung der russischen Kunst unterrichtet. In Nachschlagebüchern findet man die russische Kunst recht stiefmütterlich behandelt und mit der allgemeinen Feststellung, daß sie nur ein Abklatsch der byzantinischen und später der westeuropäischen gewesen sei, daß es eine eigentliche russische Kunst niemals gegeben habe, abgetan. Und was das Durchschnittspublikum von russischer Kunst kennt, sind die wenig charakteristischen Werke eines Wereschtschagin und Antokolskij; über den russischen Stil in der Baukunst herrscht aber die durchaus irrige Ansicht, daß er von den neuen russischen Kirchen, wie sie einige deutsche Badeorte zieren und wie sie die deutschen Truppen in Russisch-Polen zu sehen bekommen, vollauf repräsentiert wird. Diese pseudo-russische Kunst hat mit den wahren Vorbildern altrussischer Kunst noch weniger gemeinsam, als der „altdeutsche Stil" der achtziger Jahre mit der wirklichen altdeutschen Kunst. Ich will nun den Versuch unternehmen, eine Reihe dieser irrtümlichen Anschauungen zu zerstreuen und auf das für die russische Kunst wirklich Charakteristische hinzuweisen.

Die Geschichte der russischen Kunst ist in Rußland selbst ein ganz neu erschlossenes Gebiet und hauptsächlich das Werk zweier außerordentlich verdienstvoller Männer, die im Gegensatz zu den westeuropäischen Kunsthistorikern gar kein von Vorgängern zusammengetragenes Material zur Verfügung hatten und jeden Maler und Baumeister förmlich neu entdecken mußten. Der eine ist Sergej Djagilew, der in den Jahren 1899 bis 1904 die glänzende Kunstzeitschrift „Mir Iskusstwa" (Kunstwelt) herausgab und das Interesse des Publikums zum erstenmal auf eine Reihe älterer und ganz moderner russischer Meister lenkte. Der zweite ist Igor Grabar (der übrigens auch als Landschaftsmaler nicht unbedeutend ist), der seit 1910 die erste wissenschaftlich und groß angelegte Geschichte der russischen Kunst in neun Bänden mit vielen Tausenden von Abbildungen herausgibt[1]). Grabar ist als Begründer der Geschichte der russischen

[1]) Die Djagilewsche Zeitschrift, die trotz ihrer glänzenden Ausstattung nur einige hundert Abonnenten hatte, mußte zu Beginn des Japankrieges eingehen.

Architektur anzusehen: bei seinen Reisen in die entlegensten Bezirke des russischen Nordens hat er sehr viele Bauwerke neu entdeckt; seiner unermüdlichen Forscherarbeit gelang es, viele Namen von hervorragenden Baukünstlern der Vergessenheit zu entreißen. Daß bei der durch das überwiegende Interesse für das Soziale bedingten Teilnahmslosigkeit der russischen Intelligenz (namentlich der „freiheitlich" Gesinnten) der Kunstgeschichte gegenüber solche Erscheinungen wie Djagilew und Grabar möglich sind, ist übrigens echt russisch. Den deutschen Leser wird es nun zunächst interessieren und überraschen, daß die neueren russischen Forscher auf dem Standpunkte stehen, daß die eigentliche russische Kunst die Baukunst gewesen sei und daß die Russen auf diesem Gebiete neben den westeuropäischen Kulturvölkern wohl ebenbürtig dastehen. Und es ist in der Tat wahr, daß die Russen in der Architektur sehr viel mehr geleistet haben als auf jedem anderen Kunstgebiet. Daß dieses in allen Dingen chaotische und maßlose Volk eine ausgesprochene Begabung gerade für die maßvollste der Künste hat, ist ein Widerspruch, den aufzuklären ich mich nicht vermesse.

Die Entwicklung der Künste geht in Rußland wie in jedem andern Lande natürlich mit der Kulturgeschichte Hand in Hand. Nun hat die russische Kulturentwicklung eine Eigentümlichkeit, wie sie bei keinem anderen europäischen Volke auftritt: ich meine den klaffenden Spalt, der das Rußland vor Peter dem Großen (also vor dem Ende des XVII. Jahrhunderts) vom Rußland nach Peter dem Großen trennt. Dieser plötzliche und unvermittelte Sprung aus dem Morgenländisch-Byzantinischen ins Abendländische, diese plötzliche und gewaltsame Drehung der ganzen Volkskultur mit allen ihren Ausdrucksformen um 180 Grad ist ganz beispiellos. Daß es hierbei so gut wie keine allmähliche Entwicklung gab und daß kein goldener Mittelweg zwischen Orient und Okzident gesucht wurde, ist eben echt russisch. Man vergegenwärtige sich nur, wie gewaltsam die Reformen waren: den Russen wurden die Nationalkleider buchstäblich vom Leibe gerissen und die langen Bärte abgeschnitten; die

Auch der Grabarschen Kunstgeschichte, von deren neun Bänden bisher nur fünf erschienen sind, droht wohl jetzt das gleiche traurige Ende, zumal nach Zeitungsberichten beim jüngsten Deutschenprogrom in Moskau das die Grabarsche Kunstgeschichte herausgebende Verlagsinstitut Großmann & Knöbel völlig demoliert und ausgeraubt sein soll.

altehrwürdigen Heiligenbilder und liturgischen Bücher wurden aus den Kirchen genommen und durch neue, reformierte ersetzt; das kyrillische Alphabet wurde abgeschafft und durch das heutige, der Antiqua nachgebildete, ersetzt; an die Stelle der russischen Hauptstadt Moskwa trat die deutsche Residenz Petersburg; selbst die Sprache wurde plötzlich mit einer Menge lateinischer, deutscher und holländischer Worte durchsetzt. Und wenn jemand doch an den alten Lebensformen, Gebräuchen und am alten Glauben festhielt, so drohten ihm alle die grausamen Strafen und Torturen, die in dieser Reformzeit beinahe das einzige Altrussische waren.

Aus dem obigen erhellt ohne weiteres, daß auch durch die Geschichte der russischen Kunst und des russischen Stiles der gleiche gewaltsame Spalt gehen muß. Ebenso wie das Rußland vor 1700 und das Rußland nach 1700 zwei verschiedene Reiche sind, so zerfällt die ganze russische Kunst in zwei Teile, die miteinander so gut wie nichts zu schaffen haben. Das Bestreben, zwischen dem einen und dem anderen Rußland um jeden Preis eine Brücke zu schlagen und sogar den Reformator selbst als den echtesten Russen hinzustellen, macht sich erst in der allerletzten Zeit bemerkbar. Konsequenter waren allerdings die Slawophilen der sechziger Jahre, die Peter und alle seine Reformen als etwas durchaus Unrussisches bedingungslos verwarfen. Die Rückkehr zum Altrussischen fand ihren Ausdruck auch in der neueren Malerei, wovon noch später die Rede sein wird. Die heute in Rußland herrschenden Stimmungen, die in der Umbenennung Petersburgs in „Petrograd" gipfeln, haben aber mit der slawophilen Ideologie nichts zu tun.



3. Heilige Sophia in Nowgorod (1045).

Architektur vom XII. bis zum XVII. Jahrhundert

Die Russen haben ihre erste Kunst — Heiligenbildermalerei und Kirchenbaukunst — zugleich mit dem Christentum um die Wende des X. Jahrhunderts aus Byzanz empfangen. Dieser Satz, mit dem jedes Kapitel über russische Kunst beginnt, ist dennoch wahr. Weiter wird behauptet, daß die ganze russische Kunst bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts nur eine etwas barbarisierte byzantinische Kunst gewesen sei. Diese Behauptung wurde vom französischen Kunsttheoretiker Viollet le Duc (der übrigens niemals in Rußland gewesen ist!) aufgestellt und dann von allen Handbüchern übernommen. Am allerwenigsten stimmt diese Ansicht in bezug auf die Baukunst. Obwohl die ersten Baumeister Griechen waren, entwickelte sich die russische Architektur schon im XII. Jahrhundert ganz unabhängig von Byzanz. Auch die späteren italienischen, polnischen und anderen westeuropäischen Einflüsse, die immer gierig und dankbar aufgenommen wurden, wurden ungewöhnlich rasch und glücklich verarbeitet und hatten



4. Nikolakirche an der Lipnja bei Nowgorod (1292).

durchaus originelle eigene Formen gezeitigt: dies ist für die ganze russische Architektur außerordentlich charakteristisch. Den Bedürfnissen des Volkes, den abweichenden klimatischen und landschaftlichen Verhältnissen, dem anderen Baumaterial (vorwiegend Holz statt Stein) und nicht zuletzt der großen und originellen Begabung zahlreicher russischer Baumeister ist es zuzuschreiben, daß schon die ältesten russischen Kirchen einen durchaus eigenen russischen Stil zeigen. Am frühesten und vollkommensten entwickelte sich diese Baukunst in den freien Städten Nowgorod und Pskow. (Die in Nordwestrußland am Wolchowfluß gelegene Stadt Nowgorod, einst eine mächtige Republik und heute nur eine elende Provinzstadt, ist nicht mit der modernen Handelsstadt Nischnij-Nowgorod an der Wolga zu verwechseln!) Die ,älteste in Nowgorod erhaltene, in den Jahren 1045 bis 1052 erbaute Sophien-Kathedrale (Abb. 3) zeigt noch im allgemeinen den byzantinischen Typus, obwohl schon an ihr einige



5. Glockenturm in Pskow (Mitte des XV. Jahrhunderts).

Eigentümlichkeiten des russischen Stiles festzustellen sind: die Fenster sind — des kalten Klimas wegen — viel kleiner und weder zu dreien angeordnet, noch von Säulen flankiert. Die Formen sind einfacher, monumentaler und jedes kleinlichen Schmuckes bar. Interessant ist übrigens, daß das erst in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts angebrachte Bronzeportal der Kathedrale Magdeburger Arbeit ist. Nowgorod unterhielt nämlich einen lebhaften Handel mit den deutschen Hansestädten und es wird angenommen, daß bei den späteren



6. Himmelfahrtskathedrale, Moskau (1479).

Nowgoroder Bauwerken, die im großen und ganzen nichts von westeuropäischer Beeinflussung zeigen, deutsche Arbeiter mitwirkten. Die Nowgoroder Baumeister vereinfachten immer mehr die ursprünglichen Formen; am meisten wurde dadurch der Grundriß berührt. Während die Heilige Sophia an der Chorseite noch mehrere Apsiden aufweist, haben die späteren Bauten nur eine Apsis, wodurch der Grundriß aufs äußerste vereinfacht wird, der Bau aber eine eigentümliche schlichte Monumentalität gewinnt. Ein schönes Beispiel dieser Art ist die im Jahre 1292 vom Bischof Kliment auf einer kleinen Insel in der Nähe Nowgorods erbaute Nikolakirche (Abb. 4). Auch in Pskow, das wie Nowgorod eine reiche und mächtige freie Stadt war, stand die Baukunst in früher und schöner Blüte. Besonders reizvoll sind hier die unabhängig von den Kirchen ganz frei stehenden Glockentürme von einer eigentümlich schlichten, echt russischen Monumentalität. Der auf Abb. 5 wiedergegebene stammt aus der Mitte des XV. Jahrhunderts.

Was den Bauten von Nowgorod und Pskow einen besonderen Reiz verleiht, ist ihre Freiheit und Asymmetrie: sie scheinen nicht mit Zirkel und Winkellineal konstruiert, sondern ganz flüchtig mit einem Pinsel hingeworfen.

Etwas abweichend von Nowgorod und Pskow (die eigentlich eine gemeinsame Kultur hatten), entwickelte sich die Architektur in einem anderen Kulturzentrum Altrußlands — im Wladimir-Susdaler Gebiet. (Wladimir war im XII. Jahrhundert die Hauptstadt des Reiches.) Hier lassen sich neben byzantinischen auch romanische Einflüsse nachweisen. Das schönste Bauwerk dieser Epoche ist die 1165 erbaute Pokrowkirche an der Nerlja bei Wladimir (Abb. 1), wohl eines der edelsten Bauwerke Rußlands.

Im dritten Kulturzentrum des damaligen Rußland — Moskau — konnte sich die Architektur während der Mongoleninvasion, von der das Nowgorod-Pskower Gebiet gänzlich verschont war, nicht gut entwickeln. Nach der Abschüttelung des Mongolenjochs (1480) setzte die ungeheuere Machtentfaltung Moskaus ein. Die Republiken Nowgorod und Pskow wurden unterjocht und Moskau wurde zum Mittelpunkt der weiteren Kulturentwicklung. Auch die Architektur entfaltete sich in der neuen Hauptstadt rasch zu hoher Blüte. Die ältesten Moskauer Baudenkmäler waren unter Mitwirkung Nowgoroder und Pskower Meister errichtet. Unter Iwan III. (1462 bis 1505), der mit einer byzantinischen Prinzessin vermählt war und dem Moskau seine Machtentfaltung und Blüte zu verdanken hat, wurden zum erstenmal abendländische Meister nach Moskau berufen, und zwar mehr in der Eigenschaft von Bauingenieuren als von Baukünstlern: den einheimischen Bauarbeitern der aufstrebenden Hauptstadt fehlten noch die primitivsten technischen Kenntnisse. Unter den nach Moskau berufenen Italienern zeichnete sich besonders Aristoteles Fioraventi aus Bologna aus, dem 1475 die Aufgabe zufiel, die von heimischen Baumeistern errichtete und bald darauf infolge technischer Fehler eingestürzte Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale (spätere Krönungskirche der russischen Zaren) neu aufzurichten. (Abb. 6.) Es wurde ihm aber dabei durchaus nicht freie Hand gelassen: er mußte zunächst eine Reise nach Wladimir unternehmen, um den dortigen Baustil zu studieren, und es wurde ihm vorgeschrieben, die neue Kathedrale im Wladimirer Stil zu erbauen. Andere Italiener bauten unter Iwan III. mehrere Paläste, die Mauer des Moskauer Kremls



7. Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje bei Moskau (1532).

und seine Türme; die meisten dieser Türme wurden aber in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts umgebaut. Die Mitwirkung Fioraventis und der anderen Italiener (die übrigens sämtlich aus der Bologneser Gegend stammten) blieb aber nur eine Episode in der Entwicklung der Moskauer Baukunst. Nachdem die Russen von ihnen die technischen Kunstgriffe gelernt hatten, setzte eine ungemein rasche Entwicklung der selbständigen Moskauer Architektur ein.

Die Moskauer emanzipierten sich schnell und gründlich von byzantinischen Bauformen, indem sie zunächst die in der autochthonen Holzarchitektur entstandenen Bauformen in Stein umsetzten. An Stelle der runden byzantinischen Kuppel trat die aus den Holzkirchen übernommene kantige „Zeltkuppel", wie wir sie an der 1532 in Kolomenskoje bei Moskau erbauten Himmelfahrtskirche (Abb. 7) und an der wohl aus der gleichen Zeit stammenden Kirche zur Verklärung Christi in Ostrow bei Moskau (Abb. 8) sehen. An diesen beiden Kirchen ist das Byzantinische völlig vom Moskowitischen absorbiert.

Unter Iwan IV., dem Grausamen, erreichte Moskau seine höchste Macht, während die anderen, älteren Kulturzentren allmählich in Verfall gerieten. Die Republiken Nowgorod und Pskow wurden unter ungeheurem Blutvergießen endgültig unterworfen. In dieser Periode begann die Architektur die schlichte Monumentalität der älteren Zeit zu verlieren. Die Bauten wurden oft mit allzu reichlicher und bunter Ornamentik überladen, wobei aber die architektonischen Formen noch die alten blieben. Barbarisch erschien vielen europäischen Reisenden die zu Genüge bekannte Wassilij-Blaschennyj-(Basilius-) Kathedrale in Moskau mit den verschiedenartig geformten farbigen Zwiebelkuppeln. Diese Kirche wurde unter Iwan IV. zur Erinnerung an die Eroberung von Kasan von zwei einheimischen Baumeistern Barma und Posnik 1555—60 erbaut. (Abb. 9.) Die bunte Färbung der Kuppeln stammt übrigens aus dem XVII. Jahrhundert. Diese Kirche ist an märchenhafter Pracht wirklich mit keinem europäischen Bauwerk zu vergleichen. Doch die Ansicht, daß sie den russischen Baustil repräsentiere, ist irrig. Das Bauwerk ist in keiner Weise typisch; höchstens noch für Moskau und für die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Als Beispiel profaner Baukunst diene der als Getreidespeicher am Ende des XVI. Jahrhunderts erbaute Turm am Simonkloster zu Moskau. (Abb. 11.)

Neben Moskau blühte die Architektur im XVI. und XVII. Jahr-



8. Kirche zur Verklärung Christi in Ostrow bei Moskau (XVI. Jahrhundert).



9. Wassilij-Blaschennyj in Moskau (1560).

hundert auch in den Städten Rostow und Jaroslawl, wo sich etwas abweichende Formen bildeten. Ein schönes Beispiel dieser selbständigen Provinzarchitektur ist die auf Abb. 10 wiedergegebene Peter-Paulskirche zu Jaroslawl (1691) mit den auffallend schlanken Hälsen unter den Kuppeln und dem schönen farbigen Fliesenschmuck an den Fenstern.

Ein neuer Zug kam in die Moskauer Baukunst durch die 1613 erfolgte Angliederung der Ukraine an das russische Reich. Die Ukraine, die an Polen grenzte, war westlichen Einflüssen viel zugänglicher als Moskowien. Die ukrainischen Geistlichen, die nach Moskau kamen, brachten eine neue, westeuropäisch gefärbte Bildung mit sich



10. Peter-Paulskirche in Jaroslawl (1691).

und unter anderem auch einen neuen Geschmack in architektonischen Dingen. Dieser Geschmack äußerte sich in der Vernachlässigung der großen Formen und in der Vorliebe für Beiwerk und Schmuck. Der neue Moskauer Stil des XVII. Jahrhunderts wird von den russischen Kunsthistorikern daher das spezifisch Moskauer Barock genannt. Eine Vorliebe für ornamentales Beiwerk hatte sich, wie oben erwähnt, auch schon am Ende des XVI. Jahrhunderts gezeigt.



11. Turm am Simonkloster in Moskau
(Ende des XVI. Jahrhunderts).

Der Schmuck war aber noch verhältnismäßig zahm. Die auf Abb. 12 wiedergegebene Nikolakirche in Chamowniki (Moskau) hat zwar eine üppig geschmückte Fassade, zeigt aber noch nichts vom Einflusse des ukrainischen Barocks. Ein typisches Beispiel ukrainischer Einflüsse ist dagegen die 1690 erbaute Snamenijekirche in Dubrowizy bei Moskau. (Abb. 13.) Man kann von ihr sagen, daß sie barocker ist als alle westlichen Vorbilder, und in dieser Übertreibung liegt eben das Russische. Jedenfalls bedeutet sie einen Bruch mit allen Überlieferungen, zumal sie mit Statuen von Heiligen geschmückt ist. Plastische Darstellungen sind aber in der russischen Kirche streng verpönt; daher hat es auch überhaupt keine altrussische Plastik gegeben. Eine solche Extravaganz wie die Kirche von Dubrowizy durfte sich nur ein sehr unabhängiger und mächtiger Würdenträger



12. Nikolakirche in Chamowniki (Moskau) (Ende des XVII. Jahrhunderts).

erlauben: Fürst Golitzin, der Erzieher des Zarewitsch Peter Alexejewitsch (des späteren Kaisers Peter der Große) hatte sie auf seinem Erbgute unter ungeheurem Aufwand an Mitteln errichtet. Die Kirche von Dubrowizy machte keine Schule. Die russischen Baumeister verarbeiteten die ukrainischen Einflüsse ebenso schnell und eigenartig, wie sie vorher die italienischen und byzantinischen Einflüsse verarbeitet hatten. Der hierbei entstandene reine Moskauer Barockstil wird am besten durch die 1693 von russischen Baumeistern errichteten Pokrowkirche in Fili bei Moskau (Abb. 14) repräsentiert. Für diese Stilrichtung ist charakteristisch, daß mehrere achtkantige



13. Snamenijekirche in Dubrowizy bei Moskau (1690).

Prismen, sich nach oben verjüngend, gegenseitig versetzt, übereinander angeordnet sind. In der geschmackvollen und zierlichen Kirche von Fili erreichte die moskowitische Baukunst ihre schönste und letzte Blüte[1]). Denn es dauerte nicht mehr lange, und der Wirbelwind der Peterschen Reformen vernichtete schonungslos die ganze altrussische Kultur und mit ihr diese Baukunst.

Der Kampf gegen die altrussische Bauweise begann mit dem am Ende des XVII. Jahrhunderts vom Patriarchen Nikon (dem späteren Urheber der Kirchenspaltung) erlassenen Verbot, Kirchen mit „Zeltkuppeln“ zu errichten. Die althergebrachte Bauweise flüchtete sich zugleich mit dem alten Glauben in die Wälder des russischen Nordens, wo schon vorher eine durchaus autochthone, höchstens mit der skandinavischen verwandte Holzarchitektur geblüht hatte. Als

---

[1]) Gar manchem wird beim Anblicke dieses Bauwerkes das architektonische Märchen Altdorfers auf seinem Münchener Bilde „Susanna im Bade“ einfallen.



14. Pokrewkirche in Fili bei Moskau (1693).



15. Holzkirche in Jelgoma (Gouv. Olonez) (1644).

Beispiel dieser nordischen Bauweise diene die 1644 erbaute Holzkirche auf Abb. 15. Im Norden wurden auch noch im XVIII. Jahrhundert eigentümliche Holzkirchen von märchenhafter Phantastik gebaut. Herrliche Beispiele dieser Architektur sind die neunköpfige und einundzwanzigköpfige Kirche in Kischi (Gouvernement Olonez). (Abb. 16 und Abb. 17.) Die Wände aller Holzkirchen bestanden ursprünglich innen wie außen aus ungestrichenen runden Holzbalken. Die auf den Abbildungen sichtbare Bretterbekleidung und der Anstrich sind neueren Datums. In ihrer ursprünglichen Gestalt sollen diese Kirchen viel schöner gewesen sein.

Den Todesstoß empfing die altrussische Architektur durch die Verlegung der Residenz nach Petersburg und das im Jahre 1714 von Peter dem Großen erlassene Verbot, irgendwo im Reiche außer in Petersburg Gebäude aus Stein zu errichten. Die Kirchenreformen Peters des Großen, die der russischen Kirche alle Freiheit und alle



16. Holzkirche mit 9 Köpfen in Kischi, Gouv. Olonez (XVIII. Jahrhundert).



17. Holzkirche mit 21 Köpfen in Kischi, Gouv. Olonez (XVIII. Jahrhundert).

Entwicklungsmöglichkeiten nahmen, raubten auch der Kirchenbaukunst, und wie wir später sehen werden, auch der kirchlichen Malerei, die Seele. Während der architektonische Instinkt der Russen in den profanen Bauten des XVIII. und des ersten Viertels des XIX. Jahrhunderts eine glänzende Wiedergeburt feierte, war es mit der Kirchenbaukunst endgültig vorbei. Charakteristisch für die weitere Entwicklung des Kirchenbaues ist das 1857 erlassene Reichsgesetz, nach dem neue Kirchen nur nach dem „Album von Kirchenentwürfen" des (sehr unbedeutenden) Architekten Thon gebaut werden dürfen. Das Gesetz ist wahrscheinlich auch heute noch in Kraft.



18. Christus, Moskauer Schule (XVI. Jahrhundert).

Altrussische Malerei

Nun kommen wir zu einem Kapitel der altrussischen Kunstgeschichte, das ganz auf neuen, heute noch nicht abgeschlossenen Entdeckungen der letzten zehn Jahre beruht und meines Wissens noch in keinem nichtrussischen Werke berührt ist. Es ist die altrussische Malerei. Dieses ganze Kunstgebiet war noch vor kurzem unbekannt und ist erst in unseren Tagen gleich Pompeji und Herkulanum aus der Asche erstanden. Als der Vesuvausbruch, der diese alte



19. Der Prophet Elias, Nowgoroder Schule (XIV. Jahrhundert).



20. Das Jüngste Gericht, Freske in Nowgorod (Fragment), (XIV. Jahrhundert).

Kunst verschüttet hat, kann wohl die Kirchenreform Peters des Großen angesehen werden. Der alte Glaube, auf dessen Boden diese Kunst gewachsen war, wurde plötzlich für staatsgefährlich und ketzerisch erklärt. Die Altgläubigen flohen mit ihren altehrwürdigen Ikonen[1]) in die Wälder des Nordens, und auch heute noch gibt es viele unter ihnen, die die ererbten Heiligtümer um nichts in der Welt vor den Augen eines „Nikonianers", d. h. eines Angehörigen der herrschenden Kirche enthüllen würden. Die Ikonen, die noch in den Kirchen blieben, verschwanden sämtlich unter den im XVII. Jahrhundert aufgekommenen und jetzt allgemein verbreiteten „Oklady", d. h. silbernen oder goldenen getriebenen Blechen, die das ganze Bild verdecken und nur über dem Gesicht und den Händen Ausschnitte haben, die die ursprüngliche Ölmalerei erkennen lassen. Eine solche montierte Ikone ist auf Abb. 18 dargestellt; nur sind die Beschläge meistens viel geschmackloser als auf diesem Beispiel. Außerdem sind fast alle Ikonen, die sich bis in unsere Tage erhalten haben,

[1]) Ikone (vom griechischen εικων = Bild) das Heiligenbild in der griechischen und russischen Kirche.



21. Betende Nowgoroder, Fragment (XIV. Jahrhundert).

im Laufe der Jahrhunderte mehrere Male übermalt worden, so daß die Forscher oft zwei und drei spätere Übermalungen abwaschen müssen, ehe das älteste Bild, das immer auch das künstlerisch wertvollste ist, zum Vorschein kommt. Das künstlerische Interesse für die altrussische Ikone und Freske ist ganz neuen Datums. Früher wußte man wohl, daß es etwas wie eine altrussische Malerei gegeben habe, das Interesse war aber nicht groß und vorwiegend archäologisch.

Einer der wenigen Menschen, die sich für die russischen Heiligenbildermalerei interessierten, war Goethe, der durch Vermittlung der Großherzogin Maria Pawlowna in Rußland Erkundigungen einziehen ließ, ob diese Kunst dort noch ausgeübt werde[1]). Doch keine der amtlichen russischen Stellen konnte ihm eine halbwegs befriedigende Auskunft geben. So schrieb der Historiker Karamsin, daß er in der Geschichte keinerlei Hinweise auf eine solche Kunst finden könne; außerdem „mische er sich in die Gelehrsamkeit der schönen Künste nicht ein."

[1]) Zitiert nach einer russischen Quelle.



22. Andrej Rubljow: Die heilige Dreifaltigkeit (1408).

Heute arbeiten mehrere Kunsthistoriker an der Analyse dieser neuentdeckten Kunst. Die Silber- und Goldbleche werden entfernt, Übermalungen abgewaschen, die Bethäuser der Altgläubigen durchsucht, und eine neue Welt ungeahnter Schönheit tritt allmählich zutage. Die Forschung ist noch lange nicht abgeschlossen, und täglich mehren sich die Entdeckungen. Zu bemerken ist noch, daß fast alle hier beschriebenen und abgebildeten Ikonen sich nicht in Kirchen, sondern in Privatsammlungen und Museen befinden: diese von den Beschlägen und Übermalungen befreiten Kunstwerke widersprechen gänzlich dem heute in Rußland herrschenden Kultus.

Die altrussische Malerei (die Tafel- wie die Freskenmalerei) wurzelt gleich der altitalienischen und der islamitischen auf byzantinischem Boden. Während aber die byzantinische Tradition in Italien und selbstverständlich im Orient mit abweichenden religiösen Anschauungen zu kämpfen hatte, war es im griechisch-orthodoxen Rußland nicht der Fall. Und als die Kultur des alten Byzanz zu Grabe getragen wurde, übernahmen Moskau und Nowgorod im XV. Jahrhundert sein legitimes Erbe. Daher ist die russische Malerei nicht etwa als eine byzantinische Provinzkunst anzusehen, sondern als die natürliche Fortsetzung und Weiterentwicklung einer großen Tradition. Man ist oft versucht, die russische Malerei des XIV. bis XVI. Jahrhunderts mit der italienischen des XIV. bis XV. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen; die Ähnlichkeit wird aber kaum auf direkter Beeinflussung beruhen: die eine wie die andere Kunst ist eben aus dem gleichen Boden emporgewachsen und mußte naturgemäß, unabhängig voneinander, mitunter auch zu ähnlichen Formen führen.

Für die russische Ikone ist vor allen Dingen die große technische und formale Vollkommenheit charakteristisch. Diese Vollkommenheit unterscheidet sie von den Werken des italienischen Trecento und erinnert eher an chinesische und indische Kunstwerke. Der Künstler ging fast ganz im Streben nach dieser Vollkommenheit auf. Die altrussische Ikone und Freske sind dabei ein seltenes Beispiel absolut reiner, von jeder Wirklichkeit losgelöster Kunst, denn sie stellt nie das Leben dar und der Künstler schöpft niemals aus dem Leben, sondern einzig und allein aus religiösen und künstlerischen Quellen. Einen weiteren Unterschied gibt die Perspektive: Die russische Ikone hat niemals die Tiefe der italienischen Bilder (wie z. B. eines Masaccio),



23. „Deesis", Nowgoroder Schule (XV. Jahrhundert).

ist aber auch niemals auf nur zwei Dimensionen reduziert wie das chinesische oder indische Bild. Die Ikone hat immer eine Tiefe, doch wird diese im Vergleich zu den beiden anderen Dimensionen etwas vernachlässigt. Ihre Farbigkeit ist ungewöhnlich freudig, doch immer harmonisch; nicht die Farbenwerte sind gegeneinander abgestimmt, sondern immer die reinen Farben selbst. Der Farbensinn und das dekorative Gefühl dieser alten Bilder sind fast immer erstaunlich; sie verlieren daher in der Reproduktion fast mehr als jedes andere Bild.

Was nun die Zeichnung und die Komposition betrifft, so sind sie nicht als archaistisch, sondern als bewußt archaisierend anzusehen: russische Primitive hat es niemals gegeben, denn die altrussische Malerei war kein Anfang, sondern der Abschluß einer jetzt unwiederbringlich verlorenen großen Kunst.

Die byzantinische Kunst kam zum erstenmal im X. Jahrhundert nach Rußland, bei der Einführung des Christentums. Die ersten unter byzantinischem Einfluß erstandenen Kirchen waren schon mit Fresken im byzantinischen Stil geschmückt. Der Kontakt mit Byzanz dauerte aber auch in den folgenden Jahrhunderten fort und seine Einwirkung auf die Malerei war im XIV. Jahrhundert, als unter der Herrschaft der Paleologen die byzantinische Kunst ihre Renaissance erlebte, am mächtigsten und fruchtbarsten. Die Beziehungen zwischen dem stärksten Kulturzentrum des damaligen Rußlands — Nowgorod, und dem Byzanz der Paleologen waren sehr rege und mannigfaltig. Nowgoroder Kaufleute kamen oft nach Byzanz und Byzantiner nach Nowgorod. Die ersten Fresken und Ikonen in Nowgorod waren zweifellos von Griechen und deren russischen Schülern gemalt. Die Einflüsse wurden aber genau wie in der Baukunst sehr bald zu eigenem Stil verarbeitet. Die Darstellung des Propheten Elias (Abb. 19) stammt vom Anfang des XIV. Jahrhunderts und ist wohl die Arbeit eines Byzantiners oder dessen russischen Schülers. Das Bild hat eine ursprüngliche Frische des Ausdrucks, wie sie in späteren Werken nicht oft anzutreffen ist. Als Beispiel der älteren Freskenmalerei diene das Fragment aus dem „Jüngsten Gericht" in der Spas-Neretiza-Kirche zu Nowgorod. (Abb. 20.) Im Laufe des XIV. Jahrhunderts hatten die einheimischen Künstler bereits eine große Fertigkeit erlangt, und gegen das Ende dieses Jahrhunderts gab es schon eine ausgesprochen selbständige Nowgoroder Malerschule. Ins XIV. Jahrhundert gehört auch



24. Enthauptung Johannis, Nowgoroder Schule (XV. Jahrhundert).



25. Johannes der Täufer, Moskauer Schule
(XVI. Jahrhundert).

das als „Betende Nowgoroder“ bekannte Bild; das auf Abb. 21 wiedergegebene Fragment stellt vermutlich die Stifter dar; wir haben es hier also mit einer Art altrussischer Porträtmalerei zu tun.

Nun tritt uns ein russischer Meister, der erste, dessen Name und Lebensgeschichte bekannt ist und der zugleich einer der größten russischen Maler aller Zeiten ist, entgegen. Es ist Andrej Rubljow, der schon bei seinen Zeitgenossen so sehr beliebt und berühmt gewesen war, daß er nach seinem Tode selig gesprochen wurde. In alten Chroniken kann man lesen, daß er in der Zeit von 1370—1430 gelebt hat und Mönch in einem Moskauer Kloster war. Die Malerei erlernte er von einem älteren Klosterbruder. Seine Darstellungen von Heiligen galten als klassisch, so daß das Konzil von 1551 eines seiner Bilder den übrigen Malern als Vorbild empfahl. Das Bild, auf



26. Nikifor Ssawin: Johannes in der Wüste (1610).

das der Konzilbeschluß hinweist, ist glücklicherweise erhalten geblieben: es ist die Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in der Kirche des Troiza-Sergius-Klosters bei Moskau. Die Ikone (Abb. 22), die auch schon früher bekannt war, wurde erst vor kurzem von den verunstaltenden Blechbeschlägen befreit. Dem Entdecker bot sich ein Bild, das an Lieblichkeit und religiöser Verinnerlichung höchstens noch mit den Werken eines Fra Beato Angelico vergleichbar ist. Der Meister von Fiesole, der Zeitgenosse des russischen Meisters war, wurde ja gleich diesem für die himmlische Reinheit seiner Bilder selig gesprochen. Außer der „Dreifaltigkeit" ist uns kein anderes beglaubigtes Bild von Rubljow erhalten geblieben. Es ist aber be-

kannt, daß er viele Bilder und Fresken gemalt hat. Andrej Rubljow hat eine Schule begründet, die, obwohl er anscheinend in Moskau wirkte, zu den Nowgoroder Malerschulen zu zählen ist. Unter dem Einfluß dieser Schule ist auch das auf Abb. 23 wiedergegebene Werk entstanden. Das Bild ist Nowgoroder Arbeit des XV. Jahrhunderts. Die Darstellung des Heilands zwischen der Mutter Gottes und Johannes dem Täufer war übrigens in der altrussischen Malerei sehr beliebt: diese Zusammenstellung, die auch schon in der byzantinischen Kunst des X. Jahrhunderts vorkommt, heißt Δέησις (Gebet) und fehlt auch heute in keiner russischen Kirche.

Im XV. Jahrhundert hatte die russische Malerei in Nowgorod, diesem russischen Ravenna, ihre höchste Blüte erreicht. In diese Zeit fällt auch das auf Abb. 24 wiedergegebene Bild „Enthauptung Johannis des Täufers". Man beachte die Linie des Schwertes und die ihr parallele des Rückens des Heiligen. Solche bewußte Kunstgriffe sind auf den Bildern dieser Zeit sehr oft angewandt. Die Freiheit der Komposition und das Bildmäßige der Darstellung kommen in den Werken der späteren Jahrhunderte nicht mehr vor.

Als am Anfang des XVI. Jahrhunderts die politische Macht Nowgorods fiel, übernahm Moskau die führende Rolle auch in der Malerei. Das aufstrebende Moskau ließ sich seine ersten Maler aus Nowgorod kommen, das noch eine Zeitlang seine kulturelle Macht behielt. Das auf Abb. 25 wiedergegebene Bild „Johannes der Täufer" stammt zwar aus dem XVI. Jahrhundert und aus Moskau, scheint aber noch von einem Nowgoroder Meister gemalt zu sein. An diesem Bild kann man schon das beginnende Unterliegen des Rein-Künstlerischen dem Dogmatisch-Kirchlichen gegenüber sehen: der Künstler war wohl in erster Linie bestrebt, das Asketische möglichst stark zum Ausdruck zu bringen. Diese Vorliebe für die Darstellung des Asketischen ist für die nun folgende Moskauer Malerschule besonders charakteristisch.

Als Iwan der Grausame im Jahre 1570 Nowgorod endgültig niederwarf, versiegte auch die Kulturkraft dieses alten Kunstzentrums. Die nun folgende Moskauer Malerschule bedeutet im Vergleich zu der Nowgoroder des vorhergehenden Jahrhunderts zweifellos einen Niedergang. Die Kirche gewann Einfluß auf die früher so freie Malerei, das Gegenständliche bekam die Oberhand über das Reinkünstlerische, die Komposition erstarrte und der frühere außergewöhn-



27. Die Heiligen Wassilij und Artemij, Moskauer Schule (XVII. Jahrhundert).

liche Farbensinn ging verloren. Eine auffallende Ausnahme bildet eine Gruppe von um diese Zeit entstandenen Bildern, die wohl als die Werke einer isoliert dastehenden Schule anzusehen sind. Nach dem Namen der Stifterfamilie, die bei der Mehrzahl dieser Bilder eingezeichnet ist, wird diese Schule die „Stroganowsche" genannt. Die Bilder dieser Schule unterscheiden sich von allen um die gleiche Zeit entstandenen Moskauer Bildern durch die große Farbenfreudigkeit, die ein Erbe Nowgorods zu sein scheint, und von den Nowgorodern — durch die hohe rein graphische Vollkommenheit. Die Künstler strebten vor allen Dingen nach dem Dekorativen; ihre Werke wollten nichts sein als kostbare Kleinodien, beinahe den Werken der Goldschmiedekunst vergleichbar. Das Geistige und Religiöse wurde fast vollkommen durch das Kunstgewerbliche und Ornamentale erdrückt. Einer der interessantesten Künstler der Stroganowschen Schule war Nikifor Ssawin, dem das gegen 1610 gemalte, auf Abb. 26 wiedergegebene Bild zugeschrieben wird. Seine Werke gemahnen in ihrer graphischen Vollkommenheit an Miniaturen und in ihrer kostbaren Farbengebung an byzantinische Emails. Das härene Gewand des Täufers ist ganz aus goldenen Fäden gebildet, und die Jordanlandschaft auf Perlmutter gestimmt. Ein späteres Werk der gleichen Kunstrichtung ist auf Abb. 27 wiedergegeben. Man beachte die rein ornamentale Behandlung der Landschaft und des Hintergrunds.

Wie schon vorher erwähnt, kamen nach Moskau im XVII. Jahrhundert durch die Ukraine und Polen die ersten westeuropäischen Einflüsse, die sich in der Architektur in der Schaffung des Moskauer Baroks äußerten. Auch auf die Malerei blieben diese Einwirkungen nicht ohne Folge. Die ukrainischen Geistlichen brachten Stiche und illustrierte Bücher mit, deren Stil und Motive gar bald auf die einheimische Heiligenbildermalerei übergingen. Gegen die neue ketzerische „lutherische" und „lateinische" Malerei, gegen das „Fleischliche" in der Darstellung erhob sich ein Sturm der Entrüstung. Der berühmte Pope Abbakum sagte von den neuen Ikonen: „Einem Gläubigen ziemt es nicht, sie anzuschauen, geschweige denn sie anzubeten". Die Konzile und Anhänger des alten Glaubens mochten noch so viel wettern, das Neue brach sich unaufhaltsam Bahn. Die neuen Einflüsse, die einen Auftakt zu den späteren Kirchenreformen Peters des Großen bildeten, bedeuteten aber den Tod der altrussischen Malerei. Der Sieg der neuen Richtung ist dem Wirken eines



28. Simon Uschakow (1626—86): Johannes der Täufer (Fragment).

der Neuerer, des zarischen Hofmalers Simon Uschakow (1626—86) zuzuschreiben. Dieser Meister hatte mit allen Traditionen der altrussischen Kunst gebrochen, und doch gelang es ihm nicht, „Maler“ im abendländischen Sinne des Wortes zu werden. Alle seine Werke fallen daher durch eine gewisse Zwitterhaftigkeit auf, die bei ihm noch in gewissem Sinne tragisch anmutet, aber bei seinen Nachfolgern zu der leblosen Formel erstarrt, von der die ganze fernere russische Heiligenbildermalerei beherrscht ist. Als schönes Beispiel der Kunst des Simon Uschakow ist hier ein Fragment aus einer seiner Kompositionen wiedergegeben. (Abb. 28.) Es entsprach durchaus den ästhetischen Anschauungen des XIX. Jahrhunderts, Uschakow als den größten altrussischen Meister und den „russischen Raffael“ anzusehen; heute, da die echte altrussische Kunst entdeckt ist, wird er eher als der Mitschuldige an ihrem Untergange gewertet.

Seltsamerweise bedeutete der Verfall der Ikone noch nicht den Verfall der Freske. Gerade im XVII. Jahrhundert, in den Tagen Uschakows entwickelte sich die Freskenmalerei — weniger in Moskau als in der Moskauer Provinz — zu einer neuen Blüte. Die Freskenmaler aus Jaroslawl, Kostroma und Rostow erlangten solchen Ruhm, daß sie auch nach Moskau berufen wurden, um die Wände der Kirchen und Zarenschlösser zu schmücken. In allen älteren Moskauer Kirchen und Kathedralen wird jetzt der Verputz abgeklopft und beinahe täglich kommen neue Fresken zum Vorschein. Leider ist ihre Erhaltung meistens mangelhaft, und wir müssen uns aus technischen Gründen versagen, hier auch eine dieser Fresken zu reproduzieren. Der Freskenmalerei war eine nur kurze Blüte beschieden, denn am Ende des XVII. Jahrhunderts kam der Sturmwind der Reformen, der die ganze nationale Kunst hinwegfegte und mit ihr auch die letzte Nachblüte der altrussischen Malerei.



29. Volksbild: Karikatur auf Peter den Großen.



30. A. Benois: Peter der Große (Illustration zu Puschkin).

Architektur im XVIII. und XIX. Jahrhundert

Die neue Ära der russischen Kulturentwicklung fand ihren greifbarsten und imposantesten Ausdruck in der Gründung der neuen Residenz — Petersburg. Wohl keine Stadt der Welt ist so beabsichtigt, so gewaltsam aus dem Boden gestampft worden, wie dieses „Paradies" (so hieß ursprünglich die Stadt). Das ist beinahe nicht mehr russischer, das ist römischer Cäsarenwahnsinn, der die Stadt erdacht hatte. „Die beabsichtigteste Stadt der Welt" — sagt Dostojewskij. „Moskau ist selbst emporgewachsen, Petersburg wurde aus der Erde herausgezogen" — sagt Mereschkowskij. Damit die Errichtung der Stadt möglichst schnell vor sich ginge, wurde, wie schon oben erwähnt, verboten, irgendwo im Reiche außer in Petersburg Gebäude aus Stein zu errichten. So begann die neue Stadt schon in ihrem Entstehen die Säfte des ganzen Landes auszusaugen. Die Arbeiter wurden aus dem ganzen Reiche wie Vieh zusammengetrieben. Da an der für die neue Stadt gewählten Stelle nichts als Sumpf war

und es in der Nähe keine Erde gab, mußten die Arbeiter die für den Bau notwendige Erde aus weiter Entfernung in Säcken und sogar in Kleiderschößen herbeischleppen. Die Arbeiter starben im mörderischen Klima, unter unsagbaren Entbehrungen, wie die Fliegen. Die Errichtung der Peter-Paulsfestung allein soll an die hunderttausend Menschenleben gekostet haben.

Die Baumeister der Stadt waren lauter Ausländer, doch der Bau entsprang nicht ihrer Phantasie, sondern der ungeheuren Laune des großen Kaisers. Sein eiserner Wille war es, was sie beseelte, und die Stadt ist daher in erster Linie als sein Werk zu betrachten. Petersburg war eine granitene Verkörperung eines einzigen eisernen Willens. Heute ist es die Stadt der Beamten, die durch ihre Willen das ganze große Reich regieren. „Das Leben Petersburgs ist der Tod Rußlands" — sagt Mereschkowskij. Wie kalt, grausam und abstoßend das politische Antlitz Petersburgs auch sein mag, so groß ist doch die Schönheit des zu Granit gewordenen Willens. Daher kommt das eigentümliche Verhältnis der Russen zu ihrer Hauptstadt: „Die schönste Stadt der Welt" — für die einen, — „Das kalte Ungeheuer, das alle Säfte aus dem Lande heraussaugt" — für die anderen.

Es gibt bei den Russen eben nur das eine oder das andere Verhältnis zu Petersburg: entweder ein künstlerisches Entzücken, oder glühender Haß, wobei das eine sich auch gut mit dem andern paaren kann.

Die ersten Baumeister, die Peter aus dem Auslande berief, waren Deutsche, Italiener, Franzosen und Holländer. Unter den Deutschen war der bedeutendste Andreas Schlüter; seine Mitarbeit war aber nur episodisch. Die Mehrzahl der übrigen Baumeister waren Größen zweiten und dritten Ranges, die aus der neuen Stadt ein Konglomerat aus allen um jene Zeit in Westeuropa herrschenden Stilen machten. Einige ausländische Baumeister blieben aber für immer in Rußland; sie lernten ihr Schaffen den veränderten Verhältnissen anpassen, wurden selbst zu Russen und können trotz ihren Namen mit gewissem Recht als russische Architekten angesehen werden. Unter solchen ist an erster Stelle der Italiener Domenico Trezzini (1670—1734) zu nennen, der die berühmte Peter-Paulsfestung erbaute. (Abb. 31.) Ein Detail dieses unheimlichen Bauwerkes ist auf Abb. 32 dargestellt. Sein eigentliches Antlitz erhielt Peters-

31. Die Peter-Paulsfestung. Titelzeichnung von E. Lanceray.



32. D. Trezzini: Ein Tor der Peter-Paulsfestung (1718).

burg aber nicht unter seinem Gründer, sondern unter dessen Nachfolgern, hauptsächlich unter Alexander I. Einen besonders großen Einfluß auf die Entwicklung des Petersburger Barocks hatte Graf Bartolomeo Rastrelli der Jüngere (1700—71), der als Kind mit seinem Vater, dem Bildhauer Peters des Großen nach Petersburg gekommen war und dessen ganzes Leben in Rußland verlief. Er ist das erste Beispiel eines fremdländischen, doch in Rußland völlig akklimatisierten Künstlers, dessen Begabung sich gerade auf dem für die Baukunst



33. Rastrelli d. Jüngere: Modell zum Smolnij-Stift in Petersburg (1749).

so günstigen russischen Boden besonders glänzend entwickeln konnte. Es hat später noch mehr ähnliche Beispiele gegeben. Das glänzendste Werk Rastrellis ist das unter Kaiserin Elisabeth (1749) im reinsten Rokokostil errichtete Smolnij-Stift zu Petersburg. Auf Abb. 33 ist nicht das Stift selbst, sondern das nicht zur Ausführung gelangte Modell zu diesem Bauwerk dargestellt. Wenn auch die Formen durchaus unrussisch sind, so steht es doch außer jedem Zweifel, daß Rastrelli die alten russischen Städte und vor allem den Moskauer Kreml studiert hat. Im Auslande wäre er wohl nie zu dieser märchenhaft-naiven, durchaus russischen ausschweifenden Pracht gekommen. Das mit ungeheurem Aufwand ausgeführte und zum Auseinandernehmen eingerichtete Modell zeugt übrigens von den ganz ungewöhnlichen Ansprüchen, die um jene Zeit in Petersburg an einen Architekten gestellt wurden.

Neben Rastrelli spielte in der Architektur Petersburgs noch ein anderer Ausländer — der Franzose Vallin de la Mothe (1729—1800) eine große Rolle. In seinem Schaffen macht sich schon eine gewisse Wendung vom Barock zum Klassizismus bemerkbar. Ihm verdankt Petersburg das Gebäude der Akademie der Künste

und eine Reihe anderer repräsentativer Bauten. Von ihm ist auch das auf dem modernen Holzschnitt von Anna Ostroumowa (Abb. 34) wiedergegebene, 1765 erbaute Tor.

Der erste große Baumeister russischen Geblüts war Wassilij Iwanowitsch Baschenow (1737—99). Zu Moskau geboren, erhielt er seine erste künstlerische Ausbildung bei De la Mothe und wurde dann auf Staatskosten nach Paris geschickt, wo er bei De Wailly studierte. Später machte er Reisen in Italien und erregte durch seine Entwürfe schon im Auslande solches Aufsehen, daß ihn mehrere italienische Akademien zum Ehrenmitglied erwählten. Nach Rußland zurückgekehrt, baute er für Kaiserin Katharina und deren Günstlinge mehrere Prunkbauten; seine Haupttätigkeit entfaltete er in Moskau, wo der Boden für die Architektur günstiger war, als im traditionslosen Petersburg. Von seinen Werken ist am bemerkenswertesten das Projekt für ein neues Kaiserschloß in Moskau, das an die Stelle des Kremls treten und dessen ganzes ungeheueres Areal bedecken sollte. Die Haupttreppe allein sollte fünf Millionen Rubel kosten. Das in seiner Großzügigkeit an Wahnsinn grenzende und in diesem Sinne echt russische Projekt (man bedenke nur: der ganze altehrwürdige Kreml sollte abgetragen werden!) kam nicht zur Ausführung. Aber das Modell zu diesem Schloß ist uns erhalten geblieben. (Abb. 35.) Aus dem abgebildeten Detail kann man schon ersehen, mit welchem Aufwand das Modell, das 60000 Rubel gekostet hat, ausgeführt war. Das Schicksal und insbesondere Kaiserin Katharina waren diesem hochbegabten Manne wenig hold: die meisten seiner Projekte und Modelle kamen nicht zur Ausführung, und viele ausgeführte Bauten wurden auf Geheiß der Kaiserin von anderen, weniger begabten Leuten umgebaut. In vielen seiner Projekte und Bauten machen sich schon ausgesprochen klassizistische Züge bemerkbar, und so bildet sein Werk den Übergang zu einem wichtigen Kapitel der russischen Kunstgeschichte — dem russischen Klassizismus.

Der klassizistische Stil ist nämlich — so paradox es auch klingen mag — der eigentliche Stil des kaiserlichen Rußland. Er hat in Rußland seine eigentliche Heimat gefunden und seine reinsten Formen gezeitigt. Wenn ich von der Reinheit der klassizistischen Formen spreche, so meine ich damit nicht eine möglichst sklavische Nachahmung der Antike. Die bloße Kopie eines Bauwerks, das einer ganz anderen Zeit angehört, kann ja nicht zugleich Ausdruck der eigenen



34. De la Mothe: „Neu-Holland“ in Petersburg (1765).
(Holzschnitt von Anna Ostroumowa.)

Zeit sein, es sei denn, daß die beiden zeitlich weit auseinanderliegenden Epochen gewisse charakteristische Grundzüge gemein hätten. Können wir zwischen dem Rußland jener Zeit und dem Rom der Kaiserzeit solche gemeinsame Grundzüge feststellen, so wird allerdings begreiflich, weshalb der klassizistische Stil in Rußland tiefer wurzelte als anderswo. Wenn wir nun die Kulturgeschichte Rußlands vom Ausgang des XVIII. bis ins erste Drittel des XIX. Jahrhunderts überblicken, so finden wir tatsächlich eine große, wenn auch einseitige Ähnlichkeit dieses Zeitalters mit dem Rom der Zäsaren.

Das erste in die Augen springende Moment ist die wohl einzig in der Weltgeschichte dastehende Prunksucht, die, mit dem eigentümlichen Leichtsinn der Russen gepaart, zu jener Zeit Dimensionen annahm, die wir kaum bei den römischen Zäsaren antreffen können. Ein Beispiel für diese Prunksucht sahen wir bereits im Baschenowschen Projekt für das Moskauer Kaiserschloß. Hier noch einige Beispiele: Kaiserin Anna Iwanowna ließ für eine einzige Faschings-
4*



35. W. Baschenow: Modell zu einem Kaiserschloß für Moskau (1773). Detail.

nacht ein großes Schloß mit vielen Gemächern ganz aus Eis errichten. Auch die ganze Ausstattung dieses märchenhaften Baues war aus Eis. Zu dem in diesem Schlosse abgehaltenen Feste ließ sie eigens für diese Nacht je zwei Vertreter — Männlein und Weiblein — eines jeden der mehreren Hundert Volksstämme Rußlands nach Petersburg kommen. — Katharina II. brauchte für ihre Krönungsfahrt von Petersburg nach Moskau über zehntausend Pferde und etwa achtzigtausend Diener und Begleiter. Die gleiche Kaiserin ließ in Zarizino bei Moskau von dem bereits erwähnten Baschenow ein gotisches Schloß errichten. Als es fertig war, fand sie es zu düster und ließ es auf der Stelle wieder abbrechen. Selbstverständlich wollten die Paladine und Günstlinge der Kaiserin an Prunk und Verschwendungssucht nicht nachstehen und sie überboten einander in dem unsinnigsten Luxus. So wurden oft in unglaublich kurzer Zeit große Paläste erbaut, die den einzigen Zweck hatten,



36. J. Starow: Schloßpavillon in Pella bei Petersburg (1789).

die Kaiserin bei ihren Reisen nur eine einzige Nacht zu beherbergen.

Das zweite Moment, das das Rußland jener Zeit mit dem kaiserlichen Rom und sogar mit dem alten Ägypten gemein hatte, ist die absolutistische Staatsform, der krasseste Despotismus, der allen Äußerungen der Kultur und somit auch der Baukunst seinen Stempel aufgedrückt hat. Wie im alten Rom und in Ägypten wurden zur Aufführung von Bauten geduldige und bedürfnislose Sklaven verwendet. Die Leibeigenen, die wie Vieh verkauft und behandelt wurden und als einzigen Arbeitslohn ihre Verpflegung erhielten, bildeten eine so billige Arbeitskraft, wie sie wohl kaum einem europäischen Baumeister zur Verfügung stand. Außerdem spielten bei der ungeheuren Prunksucht auch die Kosten keine Rolle. Daher konnte mancher aus dem Auslande berufene Baumeister (wie der bereits erwähnte Rastrelli oder der viel bedeutendere Quarenghi) seine

kühnsten architektonischen Träume verwirklichen. Weder Raum noch Geld brauchten die Architekten zu sparen. Auf dieser Schrankenlosigkeit beruht zum Teil die eigenartige Schönheit der russischen Bauten. Im Vergleich mit ihnen erscheinen die in Westeuropa gleichzeitig entstandenen fast ärmlich.

Nun gibt es noch ein wichtiges ideelles Unterscheidungsmoment zwischen dem russischen und dem westeuropäischen Klassizismus: während er in Westeuropa als Folge der großen Revolution entstand und eine Sehnsucht nach den Freiheiten des republikanischen Roms ausdrücken sollte, wurde der gleiche Stil in Rußland zum Ausdruck des römischen Zäsarentums und Despotismus. Diese Verschiedenheit der dem Stil in Rußland und in Westeuropa zugrundeliegenden Tendenzen führte auch die schöpferischen Gedanken der ausführenden Künstler nach verschiedenen Richtungen. Und so ist der russische klassizistische Stil wie in der Konzeption so auch in den architektonischen Details von dem französischen und deutschen verschieden. Die Verschiedenheit beruht zum Teil auch auf Umständen rein lokaler Natur wie dem Unterschiede der klimatischen Verhältnisse und der zur Verfügung stehenden Materialien. So wurden in Rußland fast nie Steinquadern, sondern immer Ziegelsteine verwendet, was Verputz und Anstrich notwendig machte.

Der erste russische Baumeister, der in ausgesprochen klassizistischem Stile baute, war Iwan Jegorowitsch Starow (1743—1808), der Erbauer des Taurischen Palais in Petersburg. Dieses Palais, in dem Fürst Potjomkin seine märchenhaften Feste feierte, wurde in unsern Tagen für die Reichsduma umgebaut. In den Tagen Katharinas bildete es aber das Entzücken aller europäischen Reisenden. Für Katharina II. baute Starow auch ein Landschloß in Pella bei Petersburg, das Kaiser Paul I., bekanntlich der erbitterte Feind seiner Mutter, bald nach seiner Thronbesteigung niederreißen ließ. Nur ein Pavillon dieses Schlosses (Abb. 36) ist erhalten geblieben. Starow bevorzugte bei allen seinen Bauten weißen Säulenschmuck, innen wie außen, in allen möglichen Anordnungen. Der Säulenschmuck wurde zur Mode, und man kann noch heute in den entlegensten Adelssitzen Rußlands Herrenhäuser finden, deren Fassade mit weißen Säulen, meistens aus Holz, geschmückt ist. Diese weißen Säulen passen übrigens ebenso vollkommen zu den meistens aus weißstämmigen Birken bestehenden Parks, von denen die Herrensitze umgeben sind, wie die



37. M. Kasakow: Golitzinspital in Moskau (1801).

Zeltkuppeln der Holzkirchen im russischen Norden zu den sie umgebenden Tannen.

Um die gleiche Zeit, als Starow in Petersburg baute, wirkte in Moskau der Schüler und Mitarbeiter Baschenows, Matwej Fjodorowitsch Kasakow (1733—1812). Er hatte nur in Moskau studiert und war in seinem ganzen Leben niemals im Auslande gewesen; und doch hat er sich zum größten Meister der russischen Architektur entwickelt; der verdienstvolle Erforscher russischer Architektur Grabar stellt ihn sogar den größten Meistern der Renaissance an die Seite. Der Moskauer Klassizismus, der in den Werken Kasakows seine schönste Verkörperung gefunden hat, unterscheidet sich nicht unerheblich vom Petersburger. Während die Petersburger Bauten bei all ihrer Großartigkeit kalt und mürrisch anmuten, weisen die Moskauer einen Zug ins Freundliche und Anheimelnde auf: ein Unterschied, der übrigens auch im Klima und im Charakter der Bevölkerung sich kundgibt. Was Kasakows Begabung besonders auszeichnete, war eine ganz ungewöhnliche Erfindungsgabe, die sich in einer unerschöpflichen Fülle architektonischer Einfälle äußerte. Sein bedeutendstes Bauwerk ist das unvergleichliche Rumjanzew-Museum zu Moskau. Weniger bedeutend, wenn auch durchaus originell ist das Golitzin-Spital zu Moskau (Abb. 37). Das auf Abb. 38 dargestellte Palais wurde von Kasakow im Jahre 1790 für den Grafen Rasumowskij erbaut und dient heute als Waisenhaus. Das übersprudelnde Talent Kasakows konnte sich auf die Dauer mit dem Klassizismus nicht begnügen: er war der erste russische Baumeister, der schon im XVIII. Jahrhundert neben dem klassizistischen Stil auch den gotischen und sogar altrussischen anwandte. In diesem Sinne kann er als der erste Romantiker unter den russischen Architekten gelten.

Zu Beginn des XIX. Jahrhunderts machte sich in der russischen und speziell Petersburger Architektur eine Abkehr von den römischen und eine Vorliebe für griechische Bauformen bemerkbar. Die klassizistischen Bauten aus der Zeit Katharinas erschienen der neuen Generation nicht einfach genug. Man griff daher auf die ältesten archaistischen griechischen und sogar ägyptischen Formen zurück und verzichtete fast gänzlich auf jeden plastischen Schmuck. Kaiser Alexander I., diese „Sphinx auf dem Throne der Romanows“, hatte selbst einen ungewöhnlich feinen architektonischen Instinkt; die Pläne zu jedem



38. M. Kasakow: Palais des Grafen Rasumowskij in Moskau (1790).



39. A. Woronichin: Bergakademie in Petersburg (1811).



40. A. Sacharow: Admiralität in Petersburg, Seitenpavillon (1810).

größeren Bauwerk seiner Zeit wurden von ihm vor der Bestätigung aufs eingehendste studiert. Petersburg erhielt sein heutiges Antlitz eigentlich erst in den Tagen Alexanders. Die monumentale Einfachheit der im Anfang des XIX. Jahrhunderts entstandenen Bauten erinnert an die ältesten Kirchen von Nowgorod und die Glockentürme von Pskow. Wenn auch die Formen grundverschieden sind, so gibt es zwischen diesen durch sechs Jahrhunderte voneinander getrennten Baustilen doch mehr Verwandtschaft, als es auf den ersten Blick scheint.

Der erste Architekt dieser Zeit war Andrej Nikiforowitsch **Woronichin** (1760—1814), der als leibeigener Bauer auf die Welt gekommen war. Die ungewöhnliche künstlerische Begabung des Bauernjungen fiel seinem Besitzer, dem Grafen Stroganow auf, der ihn nach Moskau schickte, wo er die Malerei erlernen sollte. Der junge Bauer zeigte aber mehr Neigung für Architektur und kam in die Lehre zu Baschenow und Kasakow. Später machte er mit seinem Herrn eine Reise ins Ausland und trat schon mit 30 Jahren als

Architekt in Petersburg auf. Eine seiner schönsten Schöpfungen ist die 1811 errichtete Bergakademie in Petersburg (Abb. 39), die in ihrer Wucht an den Poseidontempel zu Paestum erinnert. — Noch begabter als Woronichin war Adrian Dmitrijewitsch Sacharow (1761—1811). Er studierte an der Petersburger Akademie und hielt sich vier Jahre in Paris auf. Sein bedeutendstes Bauwerk und zugleich das schönste Gebäude Petersburgs ist die 1810 errichtete Admiralität. Auf Abb. 40 ist nur ein Seitenpavillon des mächtigen Baues wiedergegeben. Die weithin sichtbare vergoldete Spitze, die das Gebäude krönt, ist das Wahrzeichen Petersburgs und wurde oft — von Puschkin bis auf unsere Tage — besungen. An dieser Stelle sei noch erwähnt, daß die sonst recht unbedeutende russische Plastik dieser Zeit sich gut an den Baustil angepaßt hatte. Von dem meistens sehr diskreten plastischen Schmuck an Gebäuden gibt der auf Abb. 41 wiedergegebene Medusenkopf (Petersburg, 1800) eine Vorstellung.

Wenige Jahre nach den Napoleonischen Kriegen trat in Rußland an die Stelle des „aufgeklärten Absolutismus'" Alexanders der jeder Aufklärung feindliche Absolutismus Araktschejews[1]), ein Auftakt zu der späteren Regierung Nikolaus I. Der kalte Wind dieser Zeit war für die Weiterentwicklung der so glänzenden Petersburger Architektur nicht günstig. Bis in die dreißiger Jahre tauchten wohl noch ab und zu begabte Baumeister auf, sie vermochten aber nicht mehr, den begonnenen Verfall des Geschmacks aufzuhalten.

Eine andere und viel schönere Entwicklung nahm um jene Zeit die Architektur auf Moskaus günstigerem Boden. Moskau lebte auch immer ein eigenes, vom Petersburger abweichendes Leben. Für die Entwicklung der Moskauer Architektur im Anfang des XIX. Jahrhunderts hatte der weltgeschichtliche Brand von 1812 die allergrößte Bedeutung. Ganze Stadtteile waren niedergebrannt und mußten nun nach Vertreibung der Franzosen neu errichtet werden. Dabei verfuhr man ungewöhnlich planmäßig und vernünftig: kein Haus durfte umgebaut oder neu errichtet werden, dessen Fassade nicht von einer besonderen städtischen Kommission gutgeheißen worden war. An der Spitze dieser Kommission stand aber einer der begabtesten Kasakow-

[1]) Über Alexander I., seinen allmächtigen Kriegsminister Araktschejew und das ganze, außerordentlich interessante Zeitalter gibt der Roman Dm. Mereschkowskijs „Alexander I." (R. Piper & Co. München) viele lehrreiche Aufschlüsse.



41. Plastik an einem Petersburger Hause (1800).

Schüler, Ossip Iwanowitsch Beauvais (ein Russe trotz seines französischen Namens). Die von der Kommission verworfenen Projekte wurden von Beauvais oder einem seiner zahlreichen Schüler umgearbeitet. Die Folge dieses Verfahrens war eine wunderbare Einheitlichkeit des Stadtbildes. Beauvais ist der Erbauer des Moskauer Triumphbogens und zahlreicher öffentlicher und privater Gebäude in Moskau, wie z. B. des auf Abb. 42 wiedergegebenen Städtischen Spitals. Fast alle für das Stadtbild des heutigen Moskau so sehr charakteristischen Empirebauten sind in seiner Zeit entstanden; darunter auch das Gebäude des Englischen Klubs mit den hübschen Löwentoren (Abb. 43). Seine zahlreichen Schüler brachten diesen Stil auch in die Provinzstädte Zentralrußlands, und man kann heute in Städten wie z. B. Kaluga herrliche Beispiele des Moskauer Empire sehen.

Die Eigentümlichkeit der Moskauer Empirebauten beruht — abgesehen vom ganzen freundlichen, anheimelnden Ton, auf den sie ge-



42. O. Beauvais: Städtisches Spital in Moskau (um 1820).

stimmt sind, und von dem vornehmen, ockergelben Anstrich, auf dem sich die plastischen Verzierungen weiß abheben — auf folgendem Umstand: Nach dem Brande von 1812 waren von vielen älteren Bauten des XVIII. Jahrhunderts die Grundmauern stehen geblieben. Man riß sie nicht nieder, sondern baute sie aus und bekleidete die Skelette der Barockhäuser mit Empireformen. Dabei entstand natürlich eine ganz eigenartige Architektur.

Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab lag die Architektur selbst auf Moskauer Boden — wie auch sonst in Europa — völlig brach. In der allerletzten Zeit machen sich aber Bestrebungen bemerkbar, die darauf hinzuweisen scheinen, daß die architektonische Begabung der Moskowiter nicht gänzlich versiegt ist. Die neueren



43. Tor am Englischen Klub in Moskau (um 1820).

Baumeister knüpfen dort an, wo die Baukunst stehen geblieben war — am Stil von 1830.

An dieser Stelle möchte ich einem weitverbreiteten Vorurteil entgegentreten: der Russe, wie wir ihn aus der russischen Literatur kennen, hat zu der altrussischen Kunst, also zu den hier behandelten Kirchen und Heiligenbildern kaum eine Beziehung. Die Helden eines Puschkin, Dostojewskij, Gontscharow, Tolstoj und Turgenjew wohnen und bewegen sich zwischen Gebäuden, die im klassizistischen, und nicht im altrussischen Stil erbaut sind. Sogar die ländlichen Helden wohnen in säulengeschmückten Empirehäusern. Und die silber- und goldblechbeschlagenen Heiligenbilder, zu denen sie beten, haben weder mit der altrussischen Kunst, noch mit der Kunst überhaupt etwas zu tun. Dem Altrussischen, das dem Westeuropäer als das Einzig-Russische erscheint, steht der Russe des XIX. Jahrhunderts ebenso fremd gegenüber, wie der moderne Italiener der italienischen Frührenaissance; es sei denn, er ist Kunsthistoriker, Sammler oder Kunstenthusiast. Denn die schönen Ikonen hängen nur in Museen und die schönen alten Kirchen sind außer in Moskau nur noch in ganz entlegenen und unbedeutenden Städten, hauptsächlich im Norden des Reiches zu finden.



44. Säule vor der Petersburger Börse (1816) (Holzschnitt von A. Ostroumowa).



45. Graf F. Tolstoj (1783—1873): Silhouette.

Die Malerei vom XVIII. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Wie wir eben gesehen haben, war die am Ende des XVII. Jahrhunderts anscheinend zugrunde gegangene russische Architektur, am Ende des XVIII. Jahrhunderts zu neuem glänzenden Leben erwacht. Bei der Malerei war das aber nicht der Fall, und alles was nach Peter dem Großen gemalt wurde, reicht kaum an das in Altrußland im XIV.—XVI. Jahrhundert Geschaffene und an die zeitgenössische westeuropäische Malerei heran. Vielleicht war es den Russen gegeben, nur auf dem Gebiete der Kirchenmalerei Großes zu schaffen, und deshalb mußte ihre Malerei zugleich mit der russischen Kirche verfallen. Vielleicht fehlten für das Entstehen einer großen Malerei (im Gegensatz zur klassizistischen Architektur) nur die günstigen Vorbedingungen. Am einfachsten kann man diese Erscheinung damit erklären, daß es unter den russischen Malern keine so gewaltigen Persönlichkeiten gegeben hat, wie unter den russischen Baumeistern. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß es nach Peter dem Großen überhaupt keine national-russische Malerei gegeben habe; das Nationale tritt nur nicht so klar zutage, wie bei gewissen

Dichtern der gleichen Periode. (Siehe auch Seite 8). Und wo das Eigentümlich-Russische unverschleiert zutage tritt, wie bei Iwanow (Seite 74) und Wrubel (Seite 98), haben verschiedene Umstände vor allem auch die Unfähigkeit, sich auf das Reinmalerische zu beschränken, diese Künstler verhindert, eine große nationale Malerei zu begründen.

Unter den von Peter dem Großen zwecks Erlernung westeuropäischer Wissenschaften und Künste ins Ausland geschickten jungen Russen gab es auch einige Maler — wie Nikitin (1690—1740) und andere mehr. Sie entwickelten sich zu recht annehmbaren Bildnismalern ohne irgendwelche besondere Eigenart. Erst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts entstand in Rußland eine Porträtkunst, die neben der westeuropäischen der gleichen Zeit nicht ganz unebenbürtig dasteht. Die Bildnismaler scharten sich natürlich um den glänzenden Hof Katharinas. Unter diesen Künstlern ist zuerst Alexej Petrowitsch Antropow (1716—95) zu nennen, dessen Bildnisse, wie das auf Abb. 46 wiedergegebene der Gräfin Apraxina, sich von den um die gleiche Zeit an andern europäischen Höfen gemalten durch eine gewisse Derbheit und Rücksichtslosigkeit auszeichneten. Es ist verwunderlich, daß ein Maler, der so wenig zu schmeicheln verstand, sich überhaupt bei Hofe halten konnte.

Viel bedeutender als Antropow, ja der größte russische Bildnismaler des XVIII. Jahrhunderts war Dmitrij Grigorjewitsch Lewizkij (1735—1822), ein geborener Ukrainer. Es ist eine eigentümliche Laune des Geschickes, daß dieselbe Ukraine, die am Ende des XVII. Jahrhunderts durch ihre Einflüsse den Niedergang der altrussischen Malerei mit verschuldet hatte, hundert Jahre später Rußland den bedeutendsten Maler im europäischen Sinne des Wortes schenkte. Lewizkij war Sohn eines Popen und sollte ebenfalls Pope werden, kam aber ganz zufällig in Berührung mit Antropow und wurde dessen Schüler. Sein Hauptwerk ist die Bildnisserie der Absolventinnen des adeligen Smolnij-Stiftes zu Petersburg (vgl. auch Abb. 33). Unter den dargestellten Mädchen befindet sich keine einzige Schönheit, doch atmen sie alle — in der Darstellung Lewizkijs — eine ungewöhnliche Grazie, die Grazie des russischen Rokoko. Das schönste in dieser Serie ist das auf Abb. 47 wiedergegebene Bildnis der Natalie Borschtschowa, das an Freiheit der Komposition und an seltsamer Grazie die berühmten englischen Meister jener Zeit bei-



46. A. Antropow (1716—95): Bildnis der Gräfin Apraxina.

nahe übertrifft. Im Museum von Genf befindet sich übrigens ein von Lewizkij gemaltes Bildnis Diderots.

Gute Bildnisse malte um die gleiche Zeit auch der Schüler und Landsmann Lewizkijs — Wladimir Lukitsch Borowikowskij (1757—1826). Als Vorbote der Romantik gehört er schon ins XIX. Jahrhundert. Bei den Zeitgenossen waren seine süßlichen, durchaus unrussischen Heiligenbilder im Stile eines Carlo Dolci beliebt. Viel russischer sind für unser Empfinden seine Bildnisse, von denen das der Komtessen Kurakin (Abb. 48) als Muster diene: in diesem Bild erinnert er kaum noch an einen der westeuropäischen Maler jener Zeit.

Ein reiner Romantiker war Orest Adamowitsch Kiprenskij (1783—1836), Zeitgenosse Puschkins, von dem er auch ein gutes Bildnis hinterlassen hat. Er malte nur Bildnisse und am liebsten Selbstbildnisse, von denen hier eines der schönsten wiedergegeben ist (Abb. 49). Kiprenskij schwärmte für die Klassiker der Malerei und geriet bald unter Rembrandts, bald unter Rubens' Einfluß. Darum scheinen die von ihm zu verschiedenen Zeiten gemalten Bilder Werke verschiedener Künstler zu sein. Man vergleiche auch sein temperamentvolles Selbstbildnis mit dem lieblichen beinahe an Waldmüller gemahnenden Mädchenkopf auf Abb. 50. An dieser Stelle sei auch der Zeitgenosse Kiprenskijs, der Pole Alexander Orlowski (1777—1832) erwähnt, der in Petersburg wirkte und gewisse Ähnlichkeit mit Kiprenskij hat. Orlowski war mehr Dilettant und hauptsächlich Zeichner. Seine Zeichnungen — vorwiegend Reiter- und Pferdestudien — gehören zu den temperamentvollsten Zeichnungen seiner Zeit. Das gleiche Temperament steckt auch in der, einen polnischen Offizier darstellenden Zeichnung (Abb. 51).

Einer der wenigen russischen Maler, in deren Schaffen sich die klassizistischen Strömungen der Zeit spiegelten, war Graf Fjodor Petrowitsch Tolstoj (1783—1873), ein ungemein sympathischer und vielseitiger Künstler: Maler, Zeichner, Bildhauer und Medailleur. Sein schaffensreiches Leben, das sich auf so viele Epochen erstreckte — von Paul I. bis zur Befreiung der Bauern unter Alexander II., von Puschkin und Gogol bis Turgenjew und Dostojewskij — ist ein Stück russischer Kulturgeschichte. Dem Klassizismus war er mit Herz und Seele zugetan. Berühmt wurde er durch seine Illustrationen zu klassizistischen Dichtungen seiner Zeit; man nannte ihn gern den „russischen Flaxmann“. Seine Zeichnungen sind aber



47. D. Lewizkij (1735—1822): Bildnis der Natalie Borschtschowa. (Ausschnitt).

lebensvoller und vielleicht auch poetischer als die Flaxmannschen. Auf Abb. 53 ist eines seiner Aquarelle wiedergegeben. Bedeutend war er als Maler von sehr intimen Interieurs, in denen der ganze eigentümliche Duft der russischen Biedermeierzeit festgehalten ist. Großen Reiz haben auch seine Plastiken, zum größten Teil aus Wachs; die hier auf Abb. 52 wiedergegebene stellt „Den Frieden Europas" — symbolisiert durch die Gestalt des Napoleonbezwingers Alexander I. — dar. Auch die niedliche Silhouette (Abb. 45) ist von ihm.

Alexej Gawrilowitsch Wenezianow (1779—1847) wird gewöhnlich als Begründer der russischen Genremalerei bezeichnet. In der Tat hat er aber mit dieser Kunstrichtung, die erst viel später in die schlimmste Tendenzmalerei ausartete, nichts zu tun. Ich würde ihn Idylliker nennen. Die Zeit seines Wirkens war eben die Zeit der idyllischen Ruhe, der die von den Napoleonischen Kriegen abgehetzten Russen auf ihren Landsitzen pflegten. Wenezianow war Gutsbesitzer, verbrachte fast sein ganzes Leben auf dem Lande und war eher Dilettant als Meister. Doch gerade darin liegt seine Bedeutung: sein Dilettantismus war ein wirksames Gegengift gegen den um jene Zeit aufgekommenen leblosen Akademismus. Er malte ganz naiv und ganz ohne belehrende und moralisierende Nebenabsichten Dinge, die er um sich auf seinem Gute sah. Und wenn seine Bauern und Bäuerinnen etwas gar zu reinlich und glückselig erscheinen, so ist es nur eine Folge der Zeitrichtung, die im Landleben und Landvolke nur das Idyllische sah. Seine anspruchslosen Werke atmen einen feinen poetischen Hauch. Der „Morgen der Gutsherrin" (Abb. 54) hat etwas von Gogols Idylle „Gutsbesitzer der guten alten Zeit" und der „Sommer" (Abb. 55) ist der erste Versuch, die Stimmung der russischen Landschaft in der Malerei wiederzugeben. Wenezianow machte Schule; doch alle seine Nachfolger verlegten sich ganz aufs Anekdotische im Leben des Landvolkes und nähern sich so den Tendenzmalern der späteren Zeit.

Während im Schaffen aller bisher erwähnten Maler sich Elemente des Russentums nachweisen lassen — in der Übertreibung des Romantischen bei den einen, in der rückhaltlosen Hingabe an das Klassizistische bei den andern, tritt uns in Karl Pawlowitsch Brüllow (1799—1852) der unrussischeste Maler entgegen. Seiner Abstammung nach war er Deutscher und Sohn eines Miniaturenmalers. Er war



48. W. Borowikowskij (1757—1826): Die Komtessen Kurakin.



49. O. Kiprenskij (1763—1836): Selbstbildnis.

eines jener frühreifen Wunderkinder: mit neun Jahren studierte er bereits an der Kunstakademie. Sein Talent entwickelte sich ungemein rasch und glänzend. Die Zeitgenossen — in Rußland und Italien — vergötterten ihn. Gogol schrieb Lobhymnen auf seine sehr öde Komposition „Der letzte Tag von Pompeji"; Puschkin verewigte in einem seiner Gedichte ein sehr unbedeutendes Madonnenbild von ihm. Dieser unglaublichen Überschätzung folgte sehr bald eine ebenso übertriebene Abneigung gegen Brüllow, als gegen den „Vertreter des geisttötenden Akademismus". Dieses Ablehnung findet man in Rußland sogar noch in unseren Tagen. Uns genügt die Feststellung, daß, während Brüllows historische Kompositionen wirklich unerträglich sind, seine mit ungeheurer Bravour gemalten Porträts — besonders eleganter Damen hoch zu Rosse — an Eleganz so ziemlich alles übertreffen, was um jene Zeit in Europa gemalt wurde. Am ehesten könnte man ihn mit Ingres vergleichen, den er aber an Geschmack doch nicht erreicht. Was das Geistige



50. O. Kiprenskij (1763—1836): Bildnis einer Schauspielerin.

seiner Porträts betrifft, so steht er hinter jedem anderen russischen Maler seiner Zeit zurück. Beinahe ebenso schön wie seine Gemälde sind manche seiner Aquarelle, wie das auf Abb. 56 wiedergegebene. Jedenfalls war aber Brüllow der letzte russische Maler der Zeit, den in der Malerei ausschließlich das Malerische — sonst aber nichts mehr — interessierte. Bei den meisten der nun folgenden Maler bekam das Gedankliche ein allzu großes Übergewicht.

Ein weniger bedeutender Vertreter der „akademischen" Richtung war Fürst G. G. Gagarin (1818—1893), Vizepräsident der Akademie der Künste. Er malte hauptsächlich Aquarelle ethnographi-

schen Inhalts. Das auf Abb. 57 wiedergegebene stellt ein Kaukasierpaar (keine Russen!) dar.

Um die gleiche Zeit als an der Petersburger Akademie der durchaus unrussische Brüllow wirkte, lebte in Rom der erste wirklich russische Maler — russisch im Sinne eines Dostojewskij: Alexander Andrejewitsch Iwanow (1806—58). Die Geschichte seines Lebens und Schaffens ist ein wahrer Roman und zwar ein echt russischer Roman. Iwanow entstammte einer Künstlerfamilie und ging, nachdem er an der Petersburger Akademie studiert hatte, nach Rom, dem Künstlermekka jener Zeit. In Rom herrschten um jene Zeit uneingeschränkt die deutschen Nazarener Cornelius und Overbeck, unter deren Einfluß der junge lernbegierige Russe geriet. In Italien sah er aber auch Tizian, dessen Farbigkeit und Temperament mit der Trockenheit der Nazarener, die doch nur gewisse italienische Präraffaeliten anerkannten, in großem Widerspruch stand. Das führte bei ihm schon zum ersten künstlerischen Konflikt. Doch die eigentliche Tragödie seines Lebens lag im Geistigen. Von Natur aus mit tiefer, echt russisch gefärbter Religiosität begabt, wählte er sich zum Lebenszweck ein Thema, das zu bewältigen sich noch kein Mensch vermaß: was ihm vorschwebte, war die Gestalt eines Christus, der Orient und Okzident, Hellas und Judentum, Katholizismus, Russentum und Protestantismus und noch mehr als das: Religion und Atheismus, Mystik und Materialismus verbinden und versöhnen sollte. Das Bild sollte die „Erscheinung Christi vor dem Volke" darstellen. Sein ganzes Leben wurde nun zu einem ununterbrochenen Ringen mit diesem Thema, das auf die Dauer alle reinmalerischen Tendenzen in ihm erdrückte. Seine Religiosität war von einer altrussischen Mystik erfüllt und es wäre ihm wohl vergönnt gewesen, den seit den Reformen Peters des Großen verschütteten Quell altrussischer Mystik in der Kunst zu neuem Leben zu erwecken. Diese Mystik bricht bei ihm auch tatsächlich manchmal durch, wenn auch in einem unrussischen Gewande. Das Russische in seiner Religiosität erlag nämlich in Rom allmählich den katholischen Einflüssen der Nazarener und den katholisierenden Einflüssen Gogols, mit dem er ständigen Umgang pflegte. Die unüberbrückbaren Widersprüche zwischen den beiden Auffassungen des Christentums führten zu einem noch qualvolleren inneren Konflikt, als das Schwanken zwischen Overbeck und Tizian. Während er mit diesen Widersprüchen unter Qualen,



51. A. Orlowski: (1777—1832): Bildnis eines polnischen Offiziers.



52. Graf F. Tolstoj (1783—1873): Der Frieden Europas.

die an die Selbstverzehrung der Dostojewskijschen Menschen gemahnen, rang, malte er zahllose Studien zu dem geplanten Bilde.

Die deutschen Nazarener, unter deren Einflusse er stand, vermieden es, nach der Natur zu malen, um dadurch nicht das Ideal der geistigen Konzeption zu zerstören. Der Russe konnte sich solche Mäßigung nicht auferlegen; er strebte vielmehr nach einem Maximum historischer Gewissenhaftigkeit. Da alle Gestalten auf dem geplanten Bilde Juden sein sollten, malte er eine Zeitlang nur Bildnisse von Juden aller möglichen Typen und Altersstufen. Um den Ausdruck der jüdischen Psyche zu studieren, besuchte er jeden Sonnabend die Synagogen Roms. Die Handlung des Bildes sollte im Freien, am Jordanufer spielen. Darum malte er seine Modelle im Freien, hauptsächlich



53. Graf F. Tolstoj (1783—1873): Die drei Grazien (Aquarell).

in den italienischen Seebädern. Zwischen seinen unter dem südlichen Himmel gemalten Knabenakten gibt es solche, die in ihrer durchaus plainairistischen Behandlung der ganzen Entwicklung der europäischen Malerei um Jahrzehnte vorauszueilen scheinen. In anderen Skizzen (vgl. Abb. 58) wendet er Prinzipien an, die beinahe an Hodlers berühmten Parallelismus gemahnen. Er schenkte aber dem gar keine Beachtung und sah wohl selbst nicht, wie ungewohnt seine plainairistischen Akte waren: nur das Geistige zog ihn an, und das titanische religiöse Problem, von dem er besessen war, hatte ihn gegen alle von ihm unbewußt gelösten künstlerischen Probleme blind gemacht. Die größte Aufmerksamkeit schenkte er natürlich der Hauptgestalt des geplanten Werkes — dem Heiland. Er malte unzähligemal den Kopf des Laokoon und Apollo, machte Studien nach alten und jungen Juden, kopierte byzantinische Christusköpfe und ließ sich auch aus Rußland eine altrussische Ikone kommen: aus allen diesen Elementen wollte er



54. A. Wenezianow (1779—1847): Der Morgen der Gutsherrin.



55. A. Wenezianow (1779—1847): Sommer.

seinen Christus aufbauen. Zu gleicher Zeit verschlang er unzählige Bücher: Bibel und Kirchenväter, Archäologie, Geschichte und Geographie Palästinas, Philosophie und Religionsgeschichte. Und schließlich fiel ihm noch das „Leben Jesu" von David Friedrich Strauß in die Hand. Die Straußsche Auffassung, die mit dem russischen Christentum in besonders krassem Widerspruch steht, irritierte ihn vollends. Er reiste zu Strauß nach Deutschland, um sich mit ihm über das geplante Bild und dessen Konzeption auseinanderzusetzen. Er wollte von Strauß wichtige Ratschläge haben, „weil der Künstler mit den Ansichten der führenden Geister seiner Zeit Schritt halten müsse". Er wollte auch, daß Strauß nach Rom reise, um die Entwürfe in Augenschein zu nehmen. Strauß hielt den russischen Maler wohl für verrückt, und hatte vielleicht gar nicht unrecht: auch Turgenjew, der höchst interessante Aufzeichnungen über Iwanow hinterlassen hat, hielt ihn für nicht ganz normal.



56. K. Brüllow (1799—1852): Herr und Frau Naryschkin (Aquarell).



57. Fürst G. Gagarin (1810—93): Kaukasierpaar (Aquarell).



58. A. Iwanow (1806—57): Zwei Köpfe (Ölskizze).

Außer mit Strauß konferierte Iwanow über die geistigen Grundlagen seines Bildes auch mit Herzen, Mazzini und mit russischen atheistisch gesinnten Revolutionären. Über das Malerische und die Komposition holte er sich aber Ratschläge von allen Künstlern seiner Zeit ein: Cornelius und Overbeck, Kiprenskij, Thorwaldsen, Cammucini usw. Auch wandte er sich an Historiker und Archäologen. Alle die oft einander widersprechenden Ratschläge schrieb er sich gewissenhaft auf und quälte sich unsagbar damit, sie miteinander in Einklang zu bringen. Dieser blinde Glaube an Autoritäten ist übrigens echt russisch. Gogol hatte während dieser ganzen Zeit dauernden und höchst unheilvollen Einfluß auf ihn. Turgenjew bemerkte aber sehr richtig: „Nicht so schaffen die echten Künstler!"

Endlich war das Lebenswerk Iwanows fertig: wie nicht anders zu erwarten war, wurde das Bild, an dem er zwanzig Jahre unter solchen Qualen und in ständigem Schwanken zwischen den extremsten religiösen und antireligiösen Einflüssen gemalt hatte, künstlerisch ein Unding. In Rom hatte es noch einen Achtungserfolg, doch in Petersburg konnte sich niemand dafür erwärmen. Der Künstler überlebte den Zusammensturz seines Lebenswerkes nur um ein Jahr.



59. E. Dmitrijew-Mamonow: Gogol (Lithographie).



60. A. Iwanow (1806—57): Christus im Garten Gethsemane.

Iwanow bleibt aber trotz des Mißerfolges seines Werkes doch eine der interessantesten Erscheinungen der russischen Kunstgeschichte. Unter den Hunderten von Studien zu seinem Bilde finden sich auch solche, die für die Entwicklung der europäischen Malerei bedeutungsvoll hätten werden können, wenn der Künstler die darin berührten Probleme weiter verfolgt hätte. Beinahe wertvoller als diese Studien sind seine Federskizzen religiöser Motive, die er zwischendurch gemacht hatte. Diese Zeichnungen, von denen hier ein „Christus im Garten Gethsemane" (Abb. 60) wiedergegeben ist, sind von einer eigentümlichen Mystik erfüllt. Auf manchen dieser Blätter kommen seltsame assyrische Motive vor, die in der europäischen Kunst erst viel später Mode geworden sind. Neben den pleinairistischen Ölstudien, von denen früher die Rede war, liefern auch diese Zeichnungen einen Beweis dafür, daß Alexander Iwanow wohl ein großer europäischer Maler geworden wäre, wenn er nicht Russe gewesen wäre: das Russentum hatte in ihm den Maler getötet.



61. P. Fedotow (1816—52): Encore!

Als ausgesprochen russisch muß auch ein anderer Maler dieser Zeit — Pawel Andrejewitsch Fedotow (1815—52) gelten. Er war anfangs Offizier, quittierte aber seinen künstlerischen Neigungen zuliebe den Dienst und entwickelte sich — ohne an einer Akademie oder sonstwo studiert zu haben — zum „Russischen Hogarth", wie ihn die Zeitgenossen gerne nannten. Moralisierende Tendenzen lagen ihm aber ebenso ferne, wie seinem Vorgänger in der „Genremalerei", Wenezianow. Doch die Zeitgenossen, die in Gogols Werken nur Satiren auf die bestechlichen Beamten sahen, hielten auch Fedotows Bilder für Karikaturen auf dieselben Beamten. Fedotows künstlerische und ideelle Absichten gingen aber sehr viel tiefer. Man betrachte nur das auf Abb. 61 wiedergegebene Bild „Encore!" Der im elenden Provinznest versumpfte und versoffene Offizier läßt, auf dem Bette liegend, seinen Pudel zehn-, hundert-, tausendmal über den Stock springen — immer, immer wieder: „Encore! . . ." Das Bild ist aber ebensowenig Satire auf das stumpfe bloße Beamtendasein, wie Dostojewskijs Romane; gerade in diesem Bilde steckt etwas Unheimliches, ein Grauen, dem wir nur noch in den Büchern Dostojewskijs begegnen.

Fedotow starb am Vorabend der sechziger Jahre, der traurigsten Periode in der russischen Kunstgeschichte. Die russische Gesellschaft sagte sich plötzlich von allen künstlerischen und literarischen Errungenschaften des so glänzend mit Puschkin, Lermontow, Lewizkij und Kiprenskij begonnenen Jahrhunderts los, verdammte jede Kunst und Dichtung, die nur um ihrer selbst willen betrieben wurden, und stürzte sich mit dem Heißhunger und der Intoleranz eines sehr jugendlichen Volkes ganz in politische und soziale Theorien und Utopien. Die Losung lautete: „Der Topf Grütze ist wichtiger als die Sixtinische Madonna!" Der Hauptführer dieser Richtung war der Kritiker Pissarew (1841—68), der mit dem Fanatismus eines Savonarola jede Kunst und jede Schönheit bekämpfte. Die Pissarewschen Gedanken finden wir übrigens in gewissen Aufsätzen des alternden Tolstoj wieder. Die sozialen und politischen Gründe waren jedenfalls so stark, daß die Gesellschaft sich zu den Anschauungen Pissarews bekehrte, dessen Geist sogar heute noch in gewissen prinzipientreuen Kreisen spukt.

Diese utilitaristische Kunstauffassung war ja an sich nichts Neues: auch die französischen Enzyklopädisten (Diderot) hatten gelehrt, daß



62. W. Perow (1834—82): Bildnis Dostojewskijs.

die Malerei und Poesie „bene moratae" sein müßten. Während aber Westeuropa diese Richtung längst durchgemacht hatte, kam sie nach Rußland (wie alle vom Westen kommenden Lehren) mit großer Verspätung und entfaltete sich da zu desto üppigerer Blüte. Die Zeit der sechziger Jahre des XIX. Jahrhunderts kann als die Blütezeit des russischen Enzyklopädismus aufgefaßt werden. Die Übertreibungen und die Auswüchse an der Erscheinung sind allerdings

wieder echt russisch. Nur ein so unabhängiger und im Kampfe mit der liberalen Zeitrichtung liegender Mann wie Dostojewskij konnte sich erdreisten, seine Stimme gegen den Utilitarismus in der Kunst zu erheben. Maßgebend war aber nicht er, sondern die Götzen des Liberalismus, von denen um jene Zeit die Kunstkritik ausgeübt wurde und die sämtlich auf dem Standpunkte eines Pissarew standen.

Man kann sich leicht denken, welchen Einfluß diese Richtung auf die Malerei haben mußte: sie wurde vollständig in den Dienst der Tendenz gestellt. Für malerische Probleme, Technik und Koloristik hatte kein Mensch mehr Interesse. Die Tendenzmalerei, die sich aus der Genremalerei Wenezianows und Fedotows entwickelte, hatte aber mit der so harmlosen westeuropäischen Anekdotenmalerei der gleichen Zeit nichts zu tun. Die Russen übertrieben auch hier: diese Kunstrichtung, die in Westeuropa der Unterhaltung und Erheiterung des Publikums diente, wurde in Rußland zum Werkzeug politischer Propaganda. Ihren sichtbaren Ausdruck fand sie in dem 1870 begründeten (und noch heute bestehenden) „Bunde zur Veranstaltung von Wanderausstellungen" — russisch „Peredwischniki" (etwa „Die Wanderer") genannt. Der Zweck der Vereinigung war, die künstlerische Produktion ihrer Mitglieder nicht nur den Intellektuellen der Hauptstädte zu zeigen, sondern durch sie auch in der Provinz und in allen Schichten der Bevölkerung „die Menschenherzen zu erweichen". Selbstverständlich war sehr viel Idealismus und edle Begeisterung dabei, doch das Ganze hatte mit Kunst wenig zu tun. An der Spitze der Vereinigung standen Wassilij Perow (1834—82), ein gar nicht so unbedeutender Maler (sein Dostojewskij-Bildnis — Abb. 62 — hat sogar gewisse Qualitäten) und Iwan Kramskoj (1837—87), ein minderwertiger Maler, dafür aber gebildeter und gläubiger Ideologe der Bewegung. Von ihm stammt der Ausspruch: „Der Künstler muß vor allen Dingen Kritiker der Zeitereignisse sein." Viele Namen, die in Rußland auch heute noch einen guten Klang haben, könnte man hier nennen, aber sie verdienen es wahrhaftig nicht.

Unter allen diesen Malern gab es aber eine überragende Gestalt — Ilja Jefimowitsch Repin (geb. 1844, lebt noch heute). Er war der einzige, den neben der sozialen Tendenz auch reinmalerische Dinge und koloristische Probleme interessierten. Selbst unter seinen ödesten gemalten Leitartikeln gibt es solche, die ganz hervorragende



63. J. Repin: Leo Tolstoj.

malerische Qualitäten besitzen. Repin ist zweifellos ein großer Könner; was ihn aber hinderte, auch großer Künstler zu werden, ist seine absolute Poesielosigkeit. Am besten sind seine Bildnisse (er hat fast alle berühmten Zeitgenossen verewigt), die nicht nur psychologisch, sondern auch malerisch hervorragend sind (z. B. das Tolstoj-Bildnis auf Abb. 63). Sein bekanntestes Bild stellt Iwan den Grausamen mit der Leiche des von ihm ermordeten Sohnes dar. Abb. 64 zeigt einen Ausschnitt aus diesem Bilde, das eine Zeitlang in Rußland



64. J. Repin: Iwan der Grausame und sein Sohn. Fragment (1885).

als staatsgefährlich galt und weder reproduziert noch ausgestellt werden durfte. Der Realismus der Darstellung ist maßlos; dabei sind aber die beiden Köpfe ganz glänzend gemalt.

Malerisch begabt war auch ein anderes Mitglied des „Peredwischniki"-Kreises — Nikolaj Nikolajewitsch Gay (sprich „Ge", 1831—1894). Ihm schwebte das gleiche Thema vor wie Iwanow: die Darstellung der Gestalt Christi. Während aber in Iwanow die mystische und die materialistische Auffassung miteinander kämpften, war das Problem für Gay ganz eindeutig im Sinne Renans gelöst. Die meisten seiner Christusbilder stellen den Heiland nur als den „toten Juden" dar und sind in ihrer derb-realistischen Auffassung beinahe abstoßend. — Hier ist ein historisches Bild von Gay reproduziert: Peter der Große und Alexej (Abb. 65): also wie auf dem Repinschen Bilde wieder ein Vater mit dem Sohne. Peter ließ ja diesen Sohn wegen dessen (angeblicher) Reformfeindlichkeit hinrichten. Das Bild hat große psychologische Qualitäten.

Nun wäre noch der im Auslande so sehr populäre Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin (1842—1904) zu nennen, dessen



65. N. Gay (1831—94): Peter und Alexej.

gemalte pazifistische Manifeste in der ganzen Welt gezeigt wurden. Seine Bilder sind auch in Deutschland so bekannt geworden, daß sich eine Abbildung an dieser Stelle wohl erübrigt. Wenn er auch kein großer Künstler war, so war er doch eine starke und interessante Persönlichkeit. Übrigens soll er sich kurz vor seinem tragischen Ende (bei der Explosion des „Petropawlowsk" im Japankriege) rein malerischen Problemen zugewandt haben.

Selbstverständlich mußte die Peredwischniki-Richtung früher oder später zu einer Reaktion führen. Schon in den achtziger Jahren gab es im Schoße der Vereinigung Maler, die unter dem Vorwand einer an den Haaren herbeigezogenen Tendenz wirkliche Bilder malten, ohne daß es jemand merkte und sich darüber aufregte. Historische Bilder waren nämlich den Mitgliedern der Vereinigung erlaubt, weil angenommen wurde, daß Darstellungen grauenhafter Episoden aus der russischen Geschichte auch eine Art Propaganda gegen das bestehende Regime bedeuteten. Die hier erwähnten Bilder von Repin und Gay waren auch nicht anders gemeint.

Ein wirkliches, liebevolles Interesse für die heimatliche Geschichte hatte es bisher in Rußland — im Gegensatz zu Westeuropa — niemals gegeben. Da tauchte plötzlich unter den „Historienmalern" des Peredwischnikikreises einer auf, der sich wirklich in die Geschichte der Russen vertiefte, doch nicht um das Anekdotische oder Politisch-Grauenvolle herauszuschälen, sondern um dem Rätsel der russischen Sphynx — wenigstens in der Vergangenheit — auf die Spur zu kommen. Dieser Künstler ist Wassilij Iwanowitsch Ssurikow (geb. 1848), wohl einer der bedeutendsten unter den neueren russischen Malern. Das Historische ist bei ihm nur Form. Das im Jahre 1887 entstandene große Bild Ssurikows stellt die Bojarin Morosowa dar, wie sie für ihren ketzerischen Glauben — in einem elenden Schlitten nach Sibirien fortgeführt wird. Auf Abb. 66 ist nur ein Ausschnitt aus diesem Bilde wiedergegeben: das Volk von Moskau, lauter Glaubensanhänger der Märtyrerin blicken dem (auf der Reproduktion links weggeschnittenen) Schlitten nach. Durch ihre mystische Verzückung gemahnen diese Köpfe fast an die Gestalten Dostojewskijs. Doch nicht nur in der Stärke des Ausdrucks liegt die Bedeutung des Bildes: es sticht in seiner Malweise und vor allem in der wundervoll harmonischen Farbengebung von allen russischen Bildern jener Zeit ab. Auch alle übrigen, durchweg sehr großen und belebten Kompositionen Ssurikows fallen koloristisch auf. — Ssurikow war aber nicht der einzige, der sich auf dem Schleichwege der Historie von den Banden der Peredwischnikirichtung zu befreien suchte. Sein Altersgenosse, Viktor Michailowitsch Wasnezow (geb. 1848), suchte den Ausweg weniger in der Geschichte, als im altrussischen Mythos. Wasnetzow war auch der erste, der sich mit religiösen Problemen, doch nicht im Sinne eines Gay, sondern im Sinne der alten Ikonen zu befassen vermaß. In manchen seiner religiösen Kompositionen kommt auch tatsächlich etwas von der verlorengegangenen altrussischen Religiosität zum Durchbruch.

Im gleichen Jahre, als Ssurikow seine „Bojarin Morosowa" ausstellte (1887), erschien auf einer Moskauer Ausstellung ein Bild, das ganz unverblümt tendenzlos war. Es stellte ein in einem sonnenlichtdurchfluteten Zimmer vor dem Frühstückstisch sitzendes Mädchen dar, wobei ganz offen zutage trat, daß den Maler nur das Spiel der Sonnenstrahlen auf der braunen Haut und auf den auf dem



66. W. Ssurikow: Die Bojarin Morosowa. Fragment (1887).

Tische liegenden Pfirsichen und ähnliche Probleme, sonst aber absolut nichts interessierte. Der Autor dieses für die russische Kunstgeschichte epochalen Bildes war der damals zweiundzwanzigjährige Walentin Alexandrowitsch Sserow (1865—1911). Der Sohn des bekannten Komponisten und Wagnerapostels Alexander Sserow verbrachte seine früheste Kindheit in München, wo er bei Karl Köpping den ersten künstlerischen Unterricht erhielt. Später studierte er bei Repin. An den Wanderbundausstellungen beteiligte er sich mit Porträts berühmter Zeitgenossen; diese Bildnisse waren unter dem Einflusse Repins gemalt, doch trat schon in ihnen ein größerer Farbensinn und eine bisher unbekannte Betonung des Reinmalerischen zutage. Und auch später, als Sserow nicht mehr zum Kreise der Peredwischniki gehörte, und an der Spitze der russischen Sezession stand, blieb seine größte Stärke das Porträt. Seine Bildnisse, die zu den schönsten gehören, die in Rußland je gemalt worden sind,



67. W. Sserow (1865—1911): Bildnis der Frau Akimowa.

sind nicht nur mit unendlicher Eleganz gemalt und herrlich in den Farben abgestimmt, sondern erreichen auch das Höchste an psychologischer Vertiefung. Diese geistige Vertiefung in die Psyche des Dargestellten war ja auch die Stärke Repins; Sserow hat aber



68. W. Sserow: Bildnis des Herrn Morosow.



69. W. Sserow (1865—1911): Bildnis des Dichters Balmont.

darin seinen Meister beinahe übertroffen. Auf Abb. 68 ist das 1902 gemalte Bildnis einer der markantesten Gestalten der Moskauer Gesellschaft, des bekannten Millionärs und Kunstmäzens Morosow wiedergegeben. Es ist eine vollkommene Verkörperung der gebildeten und kultivierten Moskauer Kaufmannschaft, während das 1908 gemalte Porträt (Abb. 67) der Frau Akimowa die typische Petersburger Salondame darstellt; die beiden Bildnisse symbolisieren beinahe die beiden Städte Petersburg und Moskau. Sserow hat sich nebenbei auch als Radierer und Lithograph versucht. Auch seine



70. J. Lewithan (1861—1900): Ewiger Friede.

gezeichneten Bildnisse, wie das auf Abb. 69 wiedergegebene des bekannten Lyrikers Balmont verbinden einen großen Geschmack im Technischen mit psychologischer Vertiefung.

Um das Jahr 1900 vollzog sich die richtige Sezession. Künstler, die es im Schoße der Peredwischniki nicht länger aushalten konnten, scharten sich um die 1899 von Sergej Djagilew gegründete Zeitschrift „Mir Iskusstwa" und traten geschlossen vor das Publikum. Unter den Sezessionisten befanden sich neben den schon erwähnten Sserow und Wasnezow auch der erste bedeutende und wirklich russische Landschafter Isaak Iljitsch Lewithan (1861—1900). In der Landschaftsmalerei hatten die Russen bis dahin nicht viel geleistet: es wurden entweder bestimmte „dramatische Momente" aus dem Leben der Natur, oder „Bildnisse" bestimmter Landschaften gemalt. Lewithan war der erste, der die bescheidene Schönheit der bleichen und anspruchslosen nordischen Landschaft suchte und fand. Er haschte nicht nach Effekten, er liebte den grauen Tag und das alltägliche Antlitz der bescheidenen russischen Natur. In seiner Fähigkeit, das Tragisch-Schöne im

Alltag zu sehen, gleicht er dem Dichter Anton Tschechow, mit dem ihn übrigens eine intime Freundschaft verband. Es ist schon oft auf die eigentümliche Erscheinung hingewiesen worden, das es gerade ein Jude war, der die russische Landschaft entdeckte. In der Reproduktion verlieren seine zart hingehauchten Landschaften sehr viel. Abb. 70 kann nur eine ungefähre Vorstellung vom Original geben. In seinen letzten Lebensjahren schien sich Lewithan zu einer größeren Farbigkeit durchringen zu wollen. Der Künstler machte große Schule: heute gibt es in Rußland eine Menge Landschafter, die mit mehr oder weniger Glück Lewithans Traditionen fortsetzen. Im allgemeinen ist das Niveau dieser von Lewithan begründeten Landschaftsmalerei ziemlich hoch.

Unter den ersten Sezessionisten befand sich noch eine Reihe begabter Künstler, die aber sämtlich mehr oder weniger westeuropäisch anmuten: so die beiden Brüder Korowin, Philipp Maljawin, Pasternack, Golowin, Braz und andere mehr. Auch der Bildhauer Fürst Paolo Trubezkoj, der in Italien aufgewachsen ist und nicht einmal Russisch spricht, ist hier zu nennen. Seine zierlichen Statuetten sind auch in Deutschland bekannt; auf Abb. 71 ist eine seiner schönsten Plastiken, den Grafen Witte darstellend, wiedergegeben.

Um die gleiche Zeit tauchte aber ein Künstler auf, der ganz abseits von den übrigen stand, den weder die russische Wirklichkeit, noch die von Westeuropa übernommenen Probleme des Pleinairismus und Impressionismus interessierten, der durchaus eigene Wege ging, bei dem wir die Geistigkeit der alten Ikonenmaler wiederfinden und der in mancher Beziehung an den ersten Märtyrer der russischen Kunst — Alexander Iwanow gemahnt. Es ist Michaïl Alexandrowitsch Wrubel (1856—1910). Zu Omsk in Sibirien geboren, kam er nach Beendigung der Universität an die Petersburger Akademie, wo er bei Professor Tschistjakow — dem einzigen Lehrer jener kunstlosen Zeit, der noch gewisse Traditionen der Technik und der Farbe bewahrt hatte, arbeitete. In der Zeit der uneingeschränkten Herrschaft der Peredwischniki war er der einzige, der die Richtung unverhohlen verurteilte. Von seinen Altersgenossen pflegte er Umgang nur mit Sserow, doch ihre künstlerischen Wege mußten sich trennen: während Sserow danach strebte, mit der westeuropäischen Kunst seiner Zeit Schritt zu halten, verfolgte Wrubel Ziele, die außerhalb der



71. Fürst P. Trubezkoj: Graf Witte.

Zeit und nicht in Westeuropa lagen: seine Sehnsucht war damals die Wiedererweckung der altrussischen religiösen Malerei. Und als sich ihm im Jahre 1884 die Gelegenheit bot, an den Restaurierungsarbeiten der alten Kyrill-Kirche zu Kiew teilzunehmen, griff er dankbar und begeistert zu.

In Kiew vertiefte sich Wrubel ganz in das Studium der alten Fresken, und eine Reise nach Venedig brachte ihm auch die byzantinische Kunst nahe. Die von ihm in den Jahren 1884—87 in zwei Kiewer Kirchen geschaffenen Fresken berechtigten zu der Hoffnung, daß es ihm vergönnt sein würde, die altrussische Kunst zu neuem Leben zu erwecken. Unter den Fresken, und noch mehr unter den Entwürfen zu solchen, befinden sich Stücke, die neben den Moskauer Fresken des XVII. Jahrhunderts nicht unebenbürtig dastehen. Jedenfalls war die Kiewer Zeit die glücklichste Periode in Wrubels

7*

Schaffen, an die er auf seinen späteren Irrwegen oft mit Sehnsucht zurückdachte. Doch schon in dieser Zeit (1885) griff er auf einer einzigen Skizze, anscheinend ganz nebenbei, zu einem Thema, das für ihn verhängnisvoll werden sollte: es war der Dämon, wie ihn Lermontow besungen hat, der gefallene Engel, ein Zwitterwesen, Jüngling und Mädchen, Bote des Himmels und der Hölle, Spender himmlischen Rausches und höllischer Qualen, nie verlöschender Glut und ewiger Kälte. Die erste Ölskizze mit dem Dämon vernichtete er, doch die Züge des Dämons, der sein eigener Dämon zu werden drohte, kommen immer öfter und öfter in seinen Arbeiten vor. Selbst seine Porträtskizzen (wie die auf Abb. 72) weisen gewisse Züge des Dämons auf. Im Jahre 1887 war er mit den Fresken fertig, um nie wieder zur Kirchenkunst zurückzukehren. Zunächst versuchte er sich in der Skulptur: sein erster Versuch galt wieder dem Dämon.

Im Jahre 1899 zog Wrubel nach Moskau, wo er Anstellung als Theatermaler an einem Operntheater fand (um die gleiche Zeit heiratete er eine Opernsängerin). In den folgenden Jahren schuf er eine Reihe Theaterdekorationen zu allen möglichen Opern, vorwiegend zu den Werken Rimskij-Korsakows, deren Texte der altrussischen Sagenwelt entnommen sind. Das Thema „Dämon" tritt aber immer öfter und öfter auf. Es sind lauter unvollendete Entwürfe in Öl, Kohle und Aquarell. Das Gesicht des Dämons wird immer trauriger und verführerischer, die Komposition immer farbenreicher und formloser. Die Flügel des Dämons haben schon die Pracht der Pfauenfedern übertroffen und schillern wie tausend exotische Schmetterlinge. Dazwischen findet der dem Wahnsinn nahe Künstler noch die Kraft, Bildnisse und große dekorative Panneaus zu malen; 1899 versucht er sich wieder in der Plastik und schafft Werke, die wohl das Hervorragendste sind, was die russische Plastik je geschaffen. Man bedenke, daß der auf Abb. 73 wiedergegebene Kopf zu einer Zeit entstanden ist, als ähnliche Bestrebungen in der europäischen Plastik noch nicht aufgekommen waren. Seit 1900 malte er wieder nur Skizzen zum Dämon, und der Dämon ließ ihn nicht mehr los. Der Künstler kämpfte nicht mehr gegen den Versucher, er gab sich ihm ganz hin, er malte ihm Flügel von einer Farbenpracht, die alle irdischen Gebilde hinter sich ließ, er verlieh seinen Zügen den Ausdruck einer Trauer, die noch kein Sterblicher



72. M. Wrubel: Bildnisskizze. (1886).

empfunden. Es währte nicht lange und der Dämon hatte den Unglücklichen ganz in seiner Gewalt, und Wrubel wurde wahnsinnig.

Im Irrenhause, wohin Wrubel 1903 gebracht wurde, hatte er noch zuweilen lichte Momente, in denen er wieder malte. Unter den in dieser Zeit entstandenen Skizzen kommen immer wieder und wieder byzantinische Motive vor und biblische Themen, wie sie ihn seit der Kiewer Zeit nicht mehr beschäftigt hatten. Das letzte Werk von seiner Hand ist ein ganz unheimliches „Gesicht Hesekiels" (1905). Seit diesem Bilde rührte er keinen Pinsel mehr an. Er starb in völliger Umnachtung und gänzlich erblindet in einer Petersburger Privatklinik.

Die von ihm hinterlassenen Dämonbilder sind dem Verfall preisgegeben: Wrubel, dem die leuchtendsten Farben nicht mehr genügten, begann in die Farben verschiedene Metallpulver zu mischen, ohne sich um die chemischen Zersetzungsprozesse zu kümmern. Die Farben erlöschen eine nach der andern, und bald wird von den gemalten Dämonen nichts mehr übrig bleiben.

Wrubel steht ganz isoliert in der russischen Kunstgeschichte da, abseits von jeder Schule und jeder Entwicklung. Eine besonders tiefe Kluft trennt ihn von einer Richtung in der neuen russischen Malerei, die sich Ende der neunziger Jahre zuerst bemerkbar machte und gerade im Revolutionsjahre 1905 ihre höchste Blüte erreicht hatte. Es ist die Richtung der historischen Stilisierung. Der Widerwille gegen die triste russische Wirklichkeit und der aristokratische Abscheu gegen die immer lauter tönenden Stimmen der Menge sowie die Reaktion gegen die nach der Herrschaft der Tendenz- und Anekdotenmalerei aufgekommene Anschauung, daß die Malerei nichts „darstellen" und ein Bild keinen „literarischen Inhalt" haben dürfe, trieb einige schönheitsdurstende Maler, sich ihre künstlerischen Erlebnisse aus verschollenen Zeiten zu holen, aus Zeiten, die vom Kult einer besonders müden (denn man war sehr müde in Rußland!) und exklusiven Schönheit erfüllt waren: kurz — aus dem Rokoko, „verstaubt und lieblich", und aus der Empirezeit, die in Rußland die Zeit der schönsten Blüte aller Künste gewesen war. Es war aber keine Historienmalerei und auch keine mit Allongeperrücke und Reifrock aufgeputzte Genremalerei. Es war ein liebevolles, restloses Versinken. Die Vorliebe für das Rokoko, doch nicht für



73. M. Wrubel: Plastik (1898).

das heroische und männliche eines Menzel, sondern für das verweichlichte, spielerische und sündhafte Rokoko eines Beardsley hatte es ja auch anderswo in Europa gegeben.

Der bedeutendste und eigenartigste Künstler dieser Gruppe ist Konstantin Andrejewitsch Ssomow (geb. 1869). Als Sohn des Direktors der Petersburger Eremitage wuchs er in einer von Kunst gesättigten Atmosphäre auf. Er studierte viele Jahre an der Petersburger Akademie, davon zwei Jahre bei Repin. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris trat er vor das russische Publikum — im Kreise der „Mir-Iskusstwa-Gruppe" mit Werken, die ihn in kurzer Zeit in Rußland und auch im Auslande berühmt machten. Seine eigentliche Welt ist neben dem spezifisch Petersburger Rokoko



74. Petersburger Porzellanfigur (um 1820).

die Petersburger Frühromantik. Das Petersburger Rokoko — die Zeit Elisabeths und Katharinas — hat genau wie das deutsche und Wiener Rokoko eine ganz eigentümliche Note, die es vom französischen unterscheidet. Es ist womöglich noch weichlicher, wollüstiger, sündhafter, dabei aber naiver und mit einem ganz leisen Zug ins Asiatisch-Barbarische. Ssomow drang wohl tiefer als irgendein anderer Künstler in diese Welt ein: selbst wenn er Dinge malt, die außerhalb dieser Welt liegen — und er malt nicht nur Rokokoszenen, sondern auch



75. K. Ssomow: Schlafendes Mädchen.



76. A. Benois: Le Roy.

Landschaften und Bildnisse moderner Menschen — so sind sie von dem gleichen feinen Dufte erfüllt und gleichsam mit den Augen eines Rokokomenschen gesehen. Seine Rokokobilder sind in Deutschland genügend bekannt. Auf Abb. 75 ist das Bildnis eines Mädchens unserer Tage wiedergegeben; das Marionettenhafte und Preziöse ist aber darin so stark betont, daß man ein Geschöpf aus dem Zeitalter der Marquisen in der Verkleidung unserer Zeit zu sehen glaubt.

Was Ssomow besonders auszeichnet, ist seine Vielseitigkeit: er wagt sich an alles heran und löst alle Aufgaben spielend, und doch mit einer geradezu altmeisterlichen technischen Vollkommenheit. Seine großen Kompositionen sind mit der gleichen Vollendung gemacht, wie seine zahlreichen graphischen Arbeiten, Vignetten und die reizenden Porzellanfiguren. Und alles sprudelt über von Geist, Geschmack und dekorativer Erfindung.

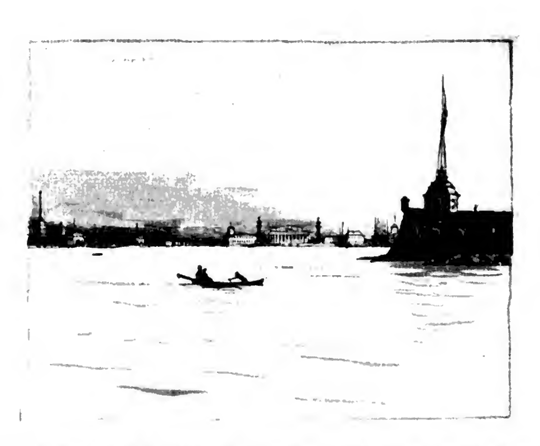
Auch Alexander Nikolajewitsch Benois (geb. 1870) ist in einer



77. K. Ssomow: Der Traum.

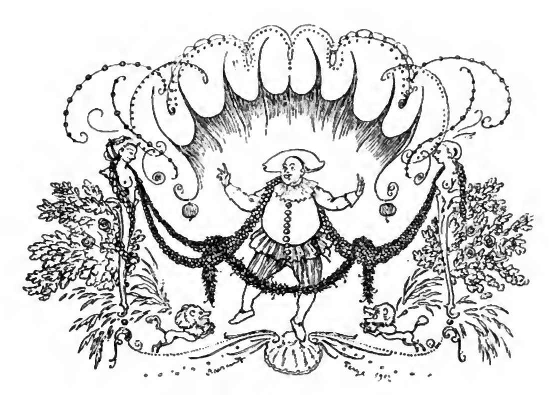
Künstlerfamilie aufgewachsen, in einem der schönsten Häuser Alt-Petersburgs, umgeben von Dingen, die den Duft des Petersburger Rokoko und der Biedermeierzeit atmen. Auch er ist in das Rokoko verliebt, doch nicht in das Petersburger, sondern in das von Versailles. Er ist ebenso für den Sonnenkönig begeistert, wie es Menzel für den Großen Friedrich war. Ihm fehlt das Leichtsinnige und Spielerische eines Ssomow. Seine Farben sind ernster, seine Kompositionen monumentaler. Am schönsten ist eine Reihe seiner Gouaches, Ausschnitte aus dem Park von Versailles darstellend, immer mit dem Roi-Soleil im Mittelpunkt. Ein Bild aus dieser Serie ist hier auf Abb. 76 wiedergegeben. Benois' dekorative Begabung äußert sich weniger in seinen Bildern als in graphischen Arbeiten und Arbeiten fürs Theater. Auch Sserow malte in seinen letzten Jahren gerne Szenen aus der Zeit Peters des Großen und Elisabeths; auch diese Bilder fallen nicht unter den Begriff Historienmalerei, sondern neigen wie die von Ssomow und Benois mehr zur Stilisierung.

Es ist ja sehr natürlich, daß die Künstler der Ssomowschen Gruppe eine große Vorliebe für das Aquarell und für die Illustrationstechniken haben: das Spielerische und Leichtsinnige des Stils kann sich in Illustrationen und Vignetten freier entfalten. Ssomow ist ja als Buchkünstler auch in Deutschland seit Jahren bekannt und geschätzt;



78. A. Benois: Die Newa bei Petersburg (Illustration zu Puschkin).

für deutsche Verleger hat er eine ganze Reihe von Werken ausgestattet. Hier ist eine Vignette reproduziert (Abb. 77), die Ssomow für eine luxuriöse russische Kunstzeitschrift geschaffen hat. Auch Benois ist oft mit schönem Erfolg als Illustrator aufgetreten. Zwei von seinen Illustrationen zu Puschkins „Ehernem Reiter" sind hier wiedergegeben (Abb. 30 und 78). Die angewandte Graphik und die Kultur des schönen Buches hat sich in Rußland unter dem Einfluß dieser Künstler besonders reich entfaltet. Russische Bücher und Kunstzeitschriften aus den letzten zehn Jahren wetteifern an geschmackvoller Ausstattung mit den schönsten deutschen und englischen und übertreffen bei weitem die französischen Erzeugnisse. Es sind noch zu nennen: Iwan Bilibin, der seine Motive mit Vorliebe aus Altrußland holt und im Stil eine gewisse Ähnlichkeit mit Julius Diez hat (Abb. 2); Eugen Lanceray, der sich hauptsächlich auf die Buchkunst verlegt hat (Abb. 31); Anna Ostroumowa, die sehr gute Holzschnitte macht (Abb. 34 und 44); und Mstislaw Dobuschinskij, der in den letzten Jahren als Graphiker beinahe alle jungen Russen überflügelt hat und auch als Maler intimer Städtebilder hervorragendes leistet. In den Revolutionsjahren



79. A. Benois: Vignette.

wurden auch einige Witzblätter gegründet, die den „Simplizissimus" zum Vorbild hatten. Die Blätter hatten mit der allgewaltigen Zensur schwer zu kämpfen und brachten es daher auf nur je 3—4 Nummern. Als Beispiel russischer politischer Karikatur sei hier die des im Weltkrieg oft genannten Ministerpräsidenten Goremykin von Boris Kustodijew wiedergegeben.

Auf dem Gebiete der Originalgraphik haben die Russen bisher fast gar nichts geleistet. Sserow und Benois haben sich wohl gelegentlich auch als Lithographen und Radierer versucht, doch keine irgendwie hervorragenden Blätter geliefert. Der dekorative Sinn eines Ssomow, Benois oder Dobuschinskij ist eben in erster Linie auf die Farbe eingestellt und von dieser unzertrennlich. Zu erwähnen sind die entzückenden Märchen- und Bilderbücher von Benois, Bilibin und andern, die auf der Bugra-Ausstellung in Leipzig 1914 Aufsehen erregt haben. Auch die 1913 herausgegebenen und nach einem Jahr schon wieder eingezogenen russischen Briefmarken mit den Zarenbildnissen gehören zum schönsten, was auf diesem Gebiete irgendwo geschaffen worden ist.

Das große dekorative Talent der jungen Russen, vereint mit

der Vorliebe fürs Spielerische, wirkte befruchtend auf das Theater. Das russische Ballett ist ja zur Genüge bekannt. Die schönsten Szenenbilder und Kostüme sind neben Benois von Leo Bakst entworfen, einem sehr vielseitigen Künstler, der auch gute graphische Arbeiten geschaffen hat.



80. B. Kustodijew: Ministerpräsident Goremykin (Karikatur).



81. Volksblatt: Hexe und Dudelsackspieler. Farbenholzschnitt.

Volkskunst

Es ist klar, daß ein Volk mit einem so stark entwickelten architektonischen und dekorativen Sinn, wie das russische, eine schöne Volkskunst haben muß. Allerdings ist sie jetzt so gut wie ausgestorben: die traurigen wirtschaftlichen und sonstigen Verhältnisse im russischen Dorfe haben längst jeder kunstgewerblichen Betätigung den Garaus gemacht. Was aber heutzutage im Auslande als russische Volkskunst gezeigt und verkauft wird, hat in den allermeisten Fällen mit dem Volke nichts zu tun und ist nur für den ausländischen Export hergestellte Fabrikware; zumal an solchen Gegenständen Techniken angewandt sind (wie die Holzbrandmalerei), die in Rußland



82 Volksblatt: Frauenbad. Farbenholzschnitt.

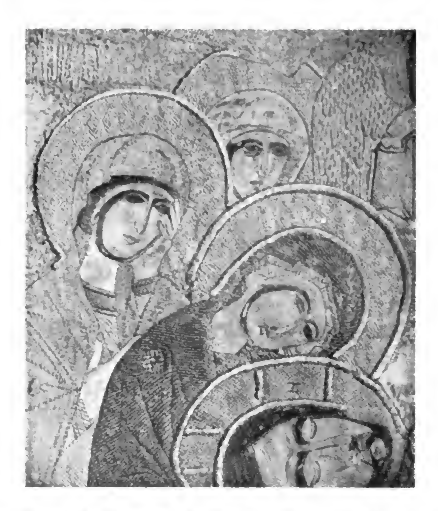
völlig unbekannt sind. Erzeugnisse der echten Volkskunst sind in Rußland nur noch in einigen Gouvernements im hohen Norden (so bei den Pomoren, (d. h. den russischen Altgläubigen am Weißen Meere) und in Museen zu finden. Nach russischen Quellen zu schließen, sind auch die alten malerischen Volkstrachten fast überall verschwunden. Vom hochentwickelten Kunstgewerbe der Polen, Finnen, Tataren, Tscherkessen, Bucharen und sonstiger zahlreicher „Fremdvölker“, die mit den Russen weder Sprache, noch Religion, noch sonst irgend etwas gemeinsam haben, spreche ich nicht, wie auch überhaupt in diesem Buch nur von „Russen“ im ethnographischen Sinne des Wortes die Rede ist.

Innerhalb der russischen Volkskunst ist der volkstümliche Farbenholzschnitt als ein spezifisch russischer Kunstzweig an erster Stelle zu nennen. Dieser Holzschnitt kam zuerst am Ende des XVI. Jahrhunderts auf und beschränkte sich anfangs nur auf Darstellung reli-



83. Terebenew: Napoleon auf dem Rückzuge.

giöser Motive. Die künstlerischen Traditionen der Ikonen sind in diesen Blättern höchst eigenartig und mit großem graphischen Geschmack verarbeitet. Später kamen auch Bilder moralischen und humoristischen Inhaltes auf (vgl. Abb. 81). Die Darstellung des Frauenbades (Abb. 82) war ein sehr beliebtes Thema. Die Unzufriedenheit des Volkes mit den Peterschen Reformen machte sich in einer Menge satirischer Blätter Luft. Peter der Große wurde von den Altgläubigen aus irgendeinem Grunde als Kater dargestellt. Die Herstellung und Verbreitung solcher Blätter (wie Abb. 29) wurde grausam bestraft. Das Aufkommen der Druckereien und die strengen Zensurbestimmungen bereiteten dem volkstümlichen Farbenholzschnitt schon vor hundert Jahren ein jähes Ende. Am Anfang des XIX. Jahrhunderts bediente sich die Regierung öfters des volkstümlichen Holzschnittes zur Propagierung und Erklärung ihrer Maßnahmen (wie z. B. des Impfzwanges) innerhalb der des Lesens unkundigen Bevölkerung. Von der Regierung verbreitete „Volksbilder" dienten im Jahre 1812 auch dazu, um Stimmung gegen Napoleon



84. Gesticktes Altartuch mit der Grablegung Christi. (1585).

und die Franzosen zu machen. Die auf Abb. 83 wiedergegebene Napoleon-Karikatur ist jedoch nicht volkstümlich, sondern einer vom akademischen Maler Terebenew (1795—1864) herausgegebenen Kinderfibel entnommen. In neuester Zeit wurde auf die gleiche Weise — durch Verbreitung von Darstellungen eines „Ritualmordes" — Stimmung gegen die Juden gemacht, und es ist nicht ausgeschlossen, daß im Jahre 1915 diese offizielle Kunst sich gegen die Deutschen wendet. Mit Volkskunst haben alle diese Erzeugnisse nichts zu tun. Der schöne alte Farbenholzschnitt ist ja auch längst durch den süßlichen Öldruck verdrängt worden.

Die Stickerei stand in Altrußland in hoher Blüte. In Schatzkammern alter Kirchen sind herrliche Beispiele von Nadelmalerei — wie das auf Abb. 84 wiedergegebene Altartuch vom Jahre 1585 — zu finden. Stickerei für Handtücher, Kleider usw. wird heute kaum mehr betrieben, höchstens noch im hohen Norden des Reiches. Die



85. Gesticktes Handtuch aus dem Gouvernement Olonez.

russischen Stickereien sind im Gegensatz zu den polnischen und südslawischen niemals bunt, sondern auf höchstens drei Farben beschränkt. Abb. 85 zeigt das bestickte Ende eines Handtuches aus dem Gouvernement Olonez. In Olonez hat sich auch eine eigentümliche Baukunst erhalten. Auf Abb. 87 ist ein Bauernhaus dargestellt, von einem Typus, der in Zentralrußland nicht vorkommt. Die Holzkirchen auf Abb. 16 und 17 sind ja eigentlich auch als Produkte volkstümlicher Kunstbetätigung anzusehen.

Eine Spezialität der Pomoren waren Schnitzereien aus Walroßzahn. In Museen und Sammlungen finden sich wunderschöne Beispiele dieser am Anfang des XIX. Jahrhunderts zugrundegegangenen Kunst, vorwiegend Kämme. Der auf Abb. 88 wiedergegebene Kamm stammt vom Anfang des XIX. Jahrhunderts und mutet in seinem Rokokostil merkwürdig archaistisch an. Auch selbstgemachte und selbstbedruckte Stoffe haben die Pomoren gehabt; die erhaltenen Holzstöcke, die nach Mitteilung von Reisenden heute nur noch zum Zudecken von Sauermilchtöpfen dienen, zeigen ein hohes

8*



86. Titelblatt einer Apokalypsehandschrift (XVIII. Jahrhundert).



87. Bauernhaus im Gouvernement Olonez.

Geschick für dekorative Flächenbehandlung. Die Miniaturenmalerei, die in uralten Zeiten in russischen Klöstern geübt wurde, existierte bei den Pomoren sogar noch am Ende des vorigen Jahrhunderts. Auf Abb. 86 ist das Titelblatt einer Apokalypsehandschrift aus dem XVIII. Jahrhundert wiedergegeben.

Um das Jahr 1900 herum bemühte sich eine Gruppe Moskauer Künstler, von wohlwollenden Kapitalisten unterstützt, die zugrunde gegangene russische Volkskunst zu neuem Leben zu erwecken. Den Bauern wurden von Künstlern hergestellte kunstgewerbliche Erzeugnisse als Vorlagen gegeben; diese Vorlagen wurden auch gewissenhaft kopiert, doch eine wahre Volkskunst wurde auf diesem Wege natürlich nicht geschaffen.

* * *

Wenn wir nun die ganze Entwicklungsgeschichte der russischen Kunst überblicken, müssen wir zu dem Schlusse gelangen, daß sie fast restlos der Vergangenheit angehört; schöne Kirchen werden seit 1700 nicht mehr gebaut; um die gleiche Zeit ist auch die Ikonen- und Freskenmalerei zugrunde gegangen; Volkskunst wird seit Jahrzehnten nicht mehr betrieben; die Blütezeit der profanen Architektur fällt auf das erste Viertel des XIX. Jahrhunderts; und was die neuere

Malerei betrifft, so folgt sie im allgemeinen bescheiden den jeweiligen westeuropäischen Meistern, ohne sie jedoch an Bedeutung zu erreichen. Das Russische kommt fast nur in gewissen Übertreibungen und auch Unzulänglichkeiten zum Ausdruck.

Das ganze russische Volk ist seit Jahrzehnten in Gärung. Selbst die besten Kenner Rußlands sind sich noch nicht einig, ob diese Gärung den Anfang oder das Ende der Volkskultur zu bedeuten hat, ob Rußland nach Europa oder Asien gehört, ob Rußland an dem gewaltsam eingeimpften Westeuropäertum oder an seinem Russentum krankt. Wie dem auch sei: Land und Volk befinden sich in einer andauernden, durch den Weltkrieg noch verschärften Krise. Und was diese Krise auch bedeuten mag, — jedenfalls ist durch sie jede Kunstentwicklung gelähmt. Manche Anzeichen — wie die exklusive Kunst der Petersburger Ästheten (Ssomow und Benois), die schöne Blüte der Theaterkunst (Ballett) und das erwachte Interesse für die Ikonen scheinen jedoch dafür zu sprechen, daß der Kunsttrieb der Russen stark genug ist, um auch noch unter Schutt und Asche zu glimmen.



88. Kamm aus Walroßzahn. Pomorenarbeit



89. Volksblatt: Szene in einem russischen Dorf.

Verzeichnis der Abbildungen

Die Abbildungen sind größtenteils folgenden (russischen) Werken entnommen: 1. J. Grabar, „Geschichte der russischen Kunst“ (Moskau 1914, im Erscheinen); 2. Monatsschrift: „Mir Iskusstwa“ (Petersburg 1899—1904); 3. Monatsschrift: „Solotoje Runo“ (Moskau 1906—09); 4. D. Rowinskij, „Das russische Volksbild“ (Petersburg 1900). Die genannten Bücher und Zeitschriften wurden vom Verfasser auch sonst als Quellen benutzt.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.